

МУЗИКА

МАСАМ

3



Издавателство "Раданевски Село"

З М І С Т

	Стор.
ПЕРЕДОВА: До організації масової музичної роботи влітку	1
ВКАЗІВКИ, ПОРАДИ, ДОВІДКИ	
В допомогу диригентів-початківцю: підготування до репетиції.—Ф. Ешвайлер (з німецької)	4
Поради композиторам-початківцям.—П. Козицький	6
Музичні твори до кампанії жнив (показчик)	8
Трибуна музика	
Стан професійного хорового мистецтва та його перспективи.—І. Ницай	9
Про „вулишний“ стиль виконання народніх пісень.—І. Галкин	12
Потрібні художньо-консультаційні бюро при культвідділах окрпрофрад.—Г. Чубинський	13
МАТЕРІАЛИ ДЛЯ САМООСВІТИ	
Соціальні джерела музичного мистецтва.—А. Луначарський	17
Нотна грамота для самонавчання (стаття 7-ма).—А. Лісовський	21
З МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ	
„ГІМН“ як осередок інструментознавства.—О. Мартінсен	24
Крешендо в музичній роботі на Херсонщині.—Г. Ситник	25
Роменська державна округова капеля ім. Леонтовича.—В. Верховинець	27
„Євоканс“.—Е. Ю. Шейтка	28
„27-ма подоріж „Думки“.—М. Т.	30
По гуртках	30
БІБЛІОГРАФІЯ Й НОТОГРАФІЯ	
„А. Рубинштейн“ Іг. Глебова.—В. Кисельов	32
„Моя школа скрипичної гри“ Л. Ауэра.—І. Букінік	32
УВАГИ ДО НОТНИХ ДОДАТКІВ	33
НАШЕ ЛИСТУВАННЯ	33
Д О Д А Т К И:—1) „Марш сельбудів“ (міш. хор).—П. Козицького; 2) „Марш КНС“ (ма- сова 2-голосна пісня).—Г. Драненка; 3) „Гей, у нашому селі“ (масова 2-гол. пісня)—К. Данькевича; 4) „Комунари“ (сольоспів для низьк. голосу з ф.-п.,— К. Данькевича; 5) „Пісня батрака“ (масова 2-гол. пісня).—П. Козицького. —Короткий словничок-тлумач музичних термінів (закінчення слів на букву „D“ та слова на букви „E“ й „F“).—Ю. Ткаченко	Додаток 15

В 1930 р.

ВИДАВНИЦТВО „РАДЯНСЬКЕ СЕЛО“ ВИДАЄ

В 1930 р.

„СІЛЬСЬКИЙ ТЕАТР“

Журнал-місячник художньої роботи на селі Упр. Мистецтв НКО.

Умови передплати: на 1 рік—3 крб., на 6 міс.—1 крб. 50 коп., на 3 міс.—80 коп.,
на місяць—30 коп.

„МОЛОДНЯК“

Літературно-мистецький і громадсько-політичний журнал-місячник, орган ЦК ЛКСМУ.

Умови передплати: на 1 рік—4 крб., на 6 міс.—2 крб., на 3 міс.—1 крб. 10 коп.,
на місяць—40 коп.

„МУЗИКА—МАСАМ“

Місячник масової музичної роботи, орган Упр. Мистецтв НКО, н/в ВУРПС'у, ЦК ЛКСМУ
та Всеукр. Т-ва Революційних Музик (ВУТОРМ)

Умови передплати: на 1 рік—3 крб., на 6 міс.—1 крб. 60 коп., на 3 міс.—85 коп.,
на 1 міс.—30 коп.

ПЕРЕДПЛАТУ на видання, що виходять у видавництві „Радянське Село“, можна здавати
до кожної поштової установи, сільлистоношам, громадським розповсюдникам або над-
силати безпосередньо до видавництва на адресу:
Харків 10, Пушкінська № 24—Видавництво „Рад. Село“.



Місячник масової музичної роботи—орган Управління Мистецтв НКО, Культвідділу ВУРПС'у, ЦК ЛКСМУ та Всеунр. Т-ва Революційних Музик (ВУТОРМ).

№ 3 (22)

БЕРЕЗЕНЬ

1930 р.

ДО ОРГАНІЗАЦІЇ МАСОВОЇ МУЗИЧНОЇ РОБОТИ ВЛІТКУ

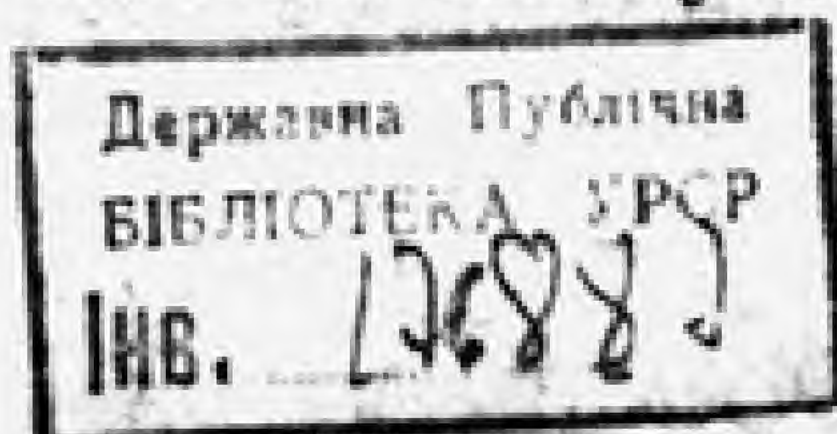
Літо, насамперед, є порою найінтенсивнішої праці в галузі сільського господарства, промисловості, комунального будівництва, транспорту й інш., а разом із тим і сезоном дійсного «ремонту здоров'я» трудящих. Влітку до міст, до промислових центрів та осередків великого сільського господарства припливають тисячі робітників-сезонників, в табори, на маневри стягується військові частини, тисячі трудящих стікаються до санаторіїв, курортів та будинків відпочинку, ведеться велику екскурсійну роботу, масову мистецьку роботу—клубну й сельбудівську—виноситься на повітря, а в колгоспах та комунах—у табори, на поле. Тому в нас літній мистецький сезон є відмінний од зимнього,—не установкою мистецької роботи, вона та сама—активна участь у будівництві соціалістичного господарства, культури й суспільства, а формами та методами її. Отже, перед політосвітніми та культосвітніми установами та організаціями влітку постає завдання перешикуватися, пристосувати свої форми роботи до тих умов господарчого й суспільного життя, що їх обумовлює літня пора.

У музичній роботі влітку наголос падає на роботу масову і насамперед на

обслуговування робітників-сезонників та колективістів. Тут потрібна широко розгорнена, заглиблена й добре налагоджена робота щодо музично-політичного виховання їх.

Якщо по великих промислових підприємствах сезонники розтечуться в кількостенній чи кількатисячній масі постійного складу робітників, а виховання їх та обслуговування музикою більше чи менше, але забезпечено існуючими там робітничими культосвітніми організаціями, і останні повинні лише посилити свою діяльність, то в галузі господарства (цукроварні, радгоспи, комунальне господарство, транспорт тощо), де сезонники становитимуть значний відсоток усього складу робітників. По таких підприємствах місцеві культосвітні організації мусять не тільки подвоїти чи потроїти кадри своїх культробітників і їхню роботу, а й організувати її заново.

Музична робота серед робітників сезонників мусить вестися в формі концертів, професійними та самодіяльними музичними силами з обов'язковою лекційною частиною, ц.-т. поясненнями, в яких би подавалося коротенькі й чіткі відомості про значення тієї музики, що її



слухатимуть робітники. Головну увагу тут треба звернути на добір для музичних програм тих творів революційних композиторів, у яких би відбивалося теми соціалістичного будівництва, творів з бадьорою тонізуючою музикою, що давала б слухачам здорову емоціональну зарядку.

На селі роботу музичних організацій треба зосередити навколо обслуговування музикою колгоспників, робітників радгоспів, а також і селянства, ще неорганізованого в колгоспи, прибираючи форм, підходящих для масової музичної роботи на повітрі, підчас дозвілля (масовий спів, виступи невеличких інструментальних ансамблів, гармоніки, гри, танці).

Старанній організації музичної роботи потребують й численні оздоровчі установи, що протягом літа пропускають десятки тисяч робітників та службовців, яких не можна залишити без культурного обслуговування,—навіпаки, треба скористатися з їхнього дозвілля для розгорнення серед них музичної роботи.

Для відпочивальників музика ні в якому разі не повинна бути лише розва-

гою або оздобленням дозвілля. Вона має виконувати музично-політичні виховні функції. Досвід кількарічної роботи симфонічних оркестр на курортах у Соснівці та Слов'янському говорить за доцільність, ба й потребу, систематичного музично-політичного виховання робітників-відпочивальників, не тільки шляхом улаштування певних циклів концертів-лекцій, а й підготовних до них роз'яснювальних бесід із відпочивальниками по приміщеннях санаторіїв, в яких би питання соціології мистецтва та музично-теоретичні висвітлювалися б у живому обміні думками на теми, зв'язані з концертними програмами. Успіх організованих на цих курортах такого роду концертів та бесід potwierджує бажаність їх для робітництва, яке разом із відпочинком та лікуванням прагне дістати й культурної їжі.

Циклі концертів-лекцій можуть разом з творчістю радянських композиторів охоплювати й світову музику в її історичному розвитку і провадитися професійними музичними силами.



Симфонічна оркестра на курорті Соснівка (під Черкасами).

На фоті (в 2-му ряді, зліва направо): 1-й—композитор Ямпольський, 3-й—представник ВУТОРМ'у, лектор А. Лебединець, 6-й—гол. диригент—М. Канерштейн, 8-й—диригент Л. Брагінський.

Практика музичної роботи в 99-ій дивізії свідчить за те, що підчас таборних зборів, коли до таборів стягується військові частини й ведеться посилене військове навчання, особливо відчувається потреба в бадьорій бойовій червоноармійській пісні, і цей час є слушним для розгорнення масової музичної роботи серед червоноармійців.

Як це практикується у згаданій 99 дивізії, музичну роботу тут треба організувати шляхом улаштування семінарів вивчення революційної червоноармійської пісні. Для проходження семінарів виділяється з кожної сотні чи рою заспівувачів, які, засвоївши певний пісенний червоноармійський репертуар, рознесуть його по своїх частинах. Набуття військом нових бойових пісень дасть змогу організувати й музичні змагання між окремими полками, сотнями, навіть окремими заспівувачами й музикантами червоноармійцями на кращий пісенний репертуар, на вищий ступінь просунення в червоноармійські й через червоноармійські маси революційної пісні, на кращий репертуар (та його виконання) військових оркестрів, на кращу організацію самодіяльної музичної роботи тощо.

Коли масову музичну роботу серед робітництва взимку зосереджено в клубі, то влітку її треба винести на повітря, у профспілкові чи клубні садки, де бажаними будуть постійні духові чи невеличкі симфонічні оркестри, що давали б хоча два-три рази на тиждень півторагодинні концерти з витриманими художніми програмами та коротенькими поясненнями лектора до них. У міжспілкових садках повинно організовувати виступи й змагання самодіяльних робітничих гуртків різних спілок, підприємств та клубів з обговоренням цих виступів, аудиторією, а по садках невеличких клубних—подібні ж виступи клубних гуртків у порядку обміну.

Треба лише застерегти адміністрацію садків од захоплення виступами всіляких «гастрольорів», що влітку особливо ревно «халтуряють». Особливо небезпечні ухили адміністрації в «легкий жанр», в пропагування виступів куплетистів, т. зв. сатириків, пшагоковтателів, гіпно-тизерів, халтурних співців і т. д., що не-

суть трудящим не мистецтво, а макулатуру, покидьки дрібно-буржуазної музики й циркачества. Іще й донині ця стара спадщина «увеселительных садов» тяжить над садками навіть великих наших міст. З ними музичний актив мусить нещадно боротися, в протидію цим тенденціям використовуючи всі можливості для організації виступів дійсно художніх колективів та окремих виконавців, яких улітку дістати дуже легко.

Не треба лишати невикористаним і такий засіб культурної роботи, як екскурсії. Організація спеціальних музичних екскурсій трудящих ускладняється згортанням улітку музичного життя й діяльності музичних закладів; та й центрів музичних у нас небагато. Отже, ознайомлення трудящих з музичним виробництвом та музичними закладами (оперні театри, концертні організації, музичні школи, виробництво музичних інструментів, нотодрук, радіомовлення) треба включати в плани загальних екскурсій.

Музичні організації можуть зв'язувати екскурсії на промислові та сільсько-господарські підприємства із своїми виробничими подорожами (такою була концертна подорож-екскурсія Херсонської капелі на Криворіжжя та Дніпрельстан у 1928 році), або зв'язувати їх із роботою етнографічною (так робить Полтавська Округова капеля *).

Такі екскурсії матимуть велике значення для об'єднання музик-творців і музик-виконавців із своїм соціальним замовцем і споживачем.

Нарешті, літо треба використати й на підготовку до зимньої роботи: розробити виробничі плани, скласти кошториси, забезпечити роботу потрібною літературою та приладдям, виклопотати відповідні асигнування, перевести роботу в справі перепідготовки чи вдосконалення знань керівників масової роботи тощо.

*) Колектив Кременчуцької капелі ухвалив цього літа влаштувати екскурсію до Києва, де ознайомитися з роботою капелі «Думка» та інших музичних закладів, а музичні діячі (композитори, вчені) об'єднані у Всеукр. Т-ві Рев. Музик пристосували екскурсію на Дніпрельстан та в Запоріжжя до 3 пленуму свого ЦП, щоб повним складом одвідати Дніпрельстан і навіть провести там частину роботи пленуму.

ВКАЗІВКИ ПОРАДИ ДОВІДКИ

В ДОПОМОГУ ДИРИГЕНТОВІ-ПОЧАТКІВЦЮ

ПІДГОТУВАННЯ ДИРИГЕНТА ДО РЕПЕТИЦІЇ

Від редакції:

Дана стаття є закінченням попереднього розділу „Про підготовку роботи та диригування“ („Муз. - Мас.“ № 1/2) циклу методичних статтів-порад німецького музики Ф. Ешвайлера.

Оскільки автор цієї статті лише в загальній формулюванні торкається питання добору репертуару—„за певними пильно обміркованими та певно встановленими пляном і принципами“, вважаємо за потрібне нагадати не раз уже вказувані нами вихідні точки для розв'язання цього питання.

Наша країна вступила в новий період свого економічного й суспільного життя—період соціалістичної перебудови економіки, суспільства, культури й побуту. На цьому новому етапі ми-

Кожна репетиція хоргуртка не повинна тривати понад дві години, отже, кожну хвилину треба використати якнайдоцільніше. Щоб не гаяти марно часу, диригент повинен заздалегідь і цілком точно визначити завдання репетиції, а для цього ґрунтовно й сумлінно підготуватися, вибравши та усвідомивши зміст, форму й настрій даної підготовлюваної пісні,

Вибір пісні є справа надзвичайної ваги для гуртка. Отже, він не може залежати лише від особистого смаку диригента, але повинен іти за певними пильно обміркованими та певно встановленими пляном і принципами. При тому, треба зважати на технічні та вокальні спроможності та здібності гуртка. А через те слід додержуватися таких моментів.

1) Пісня повинна відповідати голосовому матеріялові хористів. Ні в якому разі не слід малому гурткові співати речей призначених для виконання великим хо-

стецтво, як одна з форм суспільного життя, мусить включитися в процес цієї перебудови, як його складова частина. Мистецтво, зокрема музика, мусить виховувати класову свідомість пролетаря й бідняка-селянина, допомагати їм будувати свою соціалістичну батьківщину, організувати їхню енергію для переведення чергових політично-господарчих завдань соціалістичного будівництва, а також виховувати нові кадри творців класової пролетарської музики й посісти певне місце в мистецькому оформленні побуту трудящих та їхнього дозвілля.

Оце—ті основні засади, що насамперед з них треба виходити при добиранні пісень для хоргуртка.

Правда, технічні труднощі всі можуть бути подолані, але не буде потрібного враження, бо не буде потрібної звукової маси.

Далі треба взяти на увагу обсяг окремих голосів. Так, хор із слабими тенорами мордуватиметься над твором, що вимагає володіння найвищим регістром. А гурток з недосить добрими басами не може брати творів, де, напр., баси поділяються, або де бас виділяється в сольо і бере нижче «ля».

Так само треба пильно зважати й на голосові фарби хору. Гуртки, що мають твердий металічний звук, не повинні братися до виконання пісень м'якого типу, наприклад, якоїсь «Колискової», і, навпаки, гуртки з м'якими голосами припустилися б помилки, коли б виконували річ героїчного характеру.

При виборі пісень має також велике значення і взаємовідношення голосів.

Треба завжди дати можливість визначитися тому голосові, який відрізняється особливою силою чи блиском.

2) *Хорова пісня має бути не дуже складна.* Щоб виявити ступінь її складності для даного гуртка треба добре обізнатися зі станом *музичного рівня* його, а також з тим, що може даний хор *дати*. Диригент повинен брати тільки ті речі, які хор зможе цілком подужати в розумінні точного *інтонування та нюансування*. При цьому треба пам'ятати твердо правило: *«Цінне для співака та слухача полягає не в труднощах, а в доброму виконанні»* (Ціммер). Співати слід так, щоб закінчивши можна було сказати: *«Проспівано було прекрасно»*, а не: *«Ну, як не як, а пройшло»*. Тим то диригент повинен оцінювати хорову пісню з боку її технічних труднощів якнайобережніше, бо на співі завжди виявляється, що ці труднощі значно більші, ніж це здавалося при перегляді партитури. А саме, з мало підготованими співаками диригент не повинен брати хорів з *критичними* (важкими для інтонування) *інтервалами*. Але буває, що мелодія, яка здавалася ніби то легкою при виборі, стає небезпечною підчас виконання. Так, 2-й тенор одного з гуртків відмовився співати одну річ, бо не міг взяти «сі-бемоль» після «сі» наприкінці речі, де соль-мажорні акорди переходять у соль-мінорні акорди.

Крім того, нюансування не повинно залежати від ступеня трудности виконання речі. Треба звертати увагу не тільки на простий перехід від «піано» в «форте», від «крешендо» в «декрендо», але й на *внутрішній зміст музики*, що звуками оформлює текст. Ясно, що, бажаючи блиснути яким небудь показним твором, не можна вибирати речей, виконання яких з будь-якого боку вимагає більше, ніж це в силах хору, бо в невдачі буде винний, головне, диригент. Тим то диригент, навіть із своїх власних інтересів, повинен раз назавжди відмовитись від таких небезпечних спроб, тим більше, що є багато матеріалу, який може задовольнити всякі вимоги.

3) Характер виступів повинен впливати на вибір пісні. Так, приміром, на жалісне свято вибирають спеціальні до того свята пісні та пісні серйозного чи то сумного змісту; твори, яких виконується на чривітаннях чи то ювілейних святах, повинні справляти святкове бадьоре враження і т. п.

Вибравши за всіма цими моментами будьяку річ, диригент здибується із другим завданням, — перейнятися вибраною річчю, вивчити її красу, труднощі й усі її інші властивості, а також добрати спосіб зробити її зрозумілою для слухача та співаків.

Перш за все диригент заглиблюється в текст, що є основа музичної композиції. Коли пісню проспівано красивим звуком, вірно і з доброю вимовою, то її вже приємно послухати, але ж в ній ще бракує *виразности* і саме певної виразности — почуття. Щоб досягти цього диригент повинен сам перейнятися почуттям, яке виявлено в тексті (що вимагає певного вміння розуміти твір), і потім вже на репетиції передати це до свідомості й почуття співаків. Перш за все, треба усвідомити загальний настрій речі, а потім нюанси окремих частин її.

Далі диригент мусить розкласти пісню за її *музичною думкою* (мотивом), яку він має зрозуміти, щоби скористатися з цього практично на репетиції. Ще далі він повинен з'ясувати собі *темп*, що дуже важливо при вивченні та виконанні речі.

Щодо *фразування* (я маю на увазі партитури з *відзначенням диханням*, що вже заведено по нових партитурах), то це потім занотовується для голосів.

Цілком зрозуміло, що диригентові треба проглянути партитуру й поголосники і виправити якщо є, помилки в них. Далі відзначається місце, де можуть зустрітись *труднощі* щодо вимови чи то подавання звуку і, нарешті, треба *ясно уявити собі* весь хід репетиції.

Потім диригент програє твір у вірному ритмі й темпі і з'ясовує собі, чого він може досягти з матеріалом, що є в його розпорядженні.

В наступному номері нашого журналу розпочнеться друком цикл статтів викладача Одеського муз. драмінституту М. Чернятинського в справі організації й роботи самодіяльних гуртків духових інструментів.

Редакція

ПОРАДИ КОМПОЗИТОРАМ - ПОЧАТКІВЦЯМ

Т. Сав-ню (Червоноград). — Недоліки вашого твору «Заклик» такі: а) Хаотичне голосоведіння: без потреби вживаєте рівнобіжних октав в тактах 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9 і квінт—такти 7, 8. Стиль чотирьоглосного хоралу, вжитого вами, забороняє це. Як припустимо явище ми подибуємо рівнобіжні октави, коли голоси викладаються подвоєно (баси й альти, чи в інший спосіб — тенори та баси) або коли треба виділити певний мелодичний малюнок. Рівнобіжні квінти також вживають тоді, коли хотять досягти певного стилю у творі (напр., стиль поліфонії пісні «А ще сонце» Демущького). У вас же ці огріхи виникли через те, що ви поверхово опанували (мало вправлялись) технікою класичної гармонії і контрапункту.

б) Штучна, невинуватана схема побудови твору 2+2+2+2+2 (цифри визначають кількість тактів, що складають речення). Перша пара двотактів (подвійне речення) творить відносну закінченість і відповідає відносно закінченій думці тексту. Третій же двотакт в окреме в ладовому визначенні речення і своєю окремістю розриває цілість думки тексту, а саме:

«В мрійно-синіх далечинах»
(цензура що її творить закінчення третього двотакту—речення):

«Хвилі, співи переспіви,
Хвилі і лути».

Таким чином схема побудови твору руйнує зміст його тексту. Твір видруковано не буде.

т. Кл-кові (м. Тульчин). — Ваш хор «До трудящих» зроблено по-культурному. Видко, що автор має певні технічні навички не тільки з гармонії, але й контрапункту.

Але автор цей має істотну хибу: похилій, мінорний, занепадницький настрій першої частини, що аж ніяк не відповідає настановленню й змістові твору. До трудящих треба балакати не мовою пахили, а голосом бадьорості й заклику. Не можна виходити з образів окремих рядків тексту («зідхає так жалібно земля»), — треба тону твору шукати в основній тематиці твору, якою є заклик. Не рятує твору друга частина (в мажорі од-

ноіменному). Порядставлення мінору з одноіменним мажором у мене викликає настрій мрії, лагідного суму, а ніяк не настрій заклику (правда це може суб'єктивне враження).

З цих причин, на жаль, видрукувати вашого твору не зможемо. Нас цікавлять шісні до чергових кампаній. Працюйте.

Тов. Ж... (ст. Ржевуська). — Ваш твір «Наша дума» приводить до таких висновків: мелодія досить тарна, нагадує стиль народніх дум, але надто сумна і тим не відповідає словам, що просякнуті надією, вірою в майбутнє. Подекуди трапляються неправильні наголоси в мелодії проти слів («слава України»).

Що ж до гармонізації, то тут видко, що ви не володієте технікою її: сила-силенна помилок — неправильно підібрані акорди, рівнобіжність у голосах (невиправдані рівнобіжні октави, квінти) і т. д.

Отже, обидві ці риси — і невідповідність настрою музики настроєві слів, і невдала гармонізація — примушує нас відмовитись друкувати вашу пісню, а вам поради́ти студіювати, як гармонізовано твори різних композиторів, що писали хори. Аналізуючи їхні твори, ви навчитесь бачити ваші помилки.

Тов. Міх-ому (ст. Попелюхи). — З вашого твору «Всім братам» цікавого і цінного ідеєю можна було б залишити першу й другу частину, одкинувши третю через її музичну беззмістовність. Після виправлення голосоведіння й пов'язання акордів — міг би бути гарненький приємний хор. Основна хибка (крім недоліків щодо голосоведіння й пов'язання та підбору) — це стиль твору. Його написано на взірць маршів для військової оркестри. А що для оркестри в нормальним, то для хору не завжди підійде, отож в даному разі це й знижує художню цінність твору.

З цих причин твору не друкуватимемо. Проте просимо виправити ці хиби і знову надіслати до редакції.

Тов. Б-ому. — Ті твори, що їх ви надіслали — дуже і дуже недовершені з технічного боку. Хор «Умер» побудовано на чергуванні тонічного і домінантового тризвуків, що творить нудну одноманітність. У творі «Учорнів» при низці помилок

щодо пов'язання акордів є цінні наміри—ухилитися від основної тональності в побічну, ці наміри ще більш позначилися в хорі «Прапори». Але це тільки натяки, невмілі, неспілі кроки. Ви випишіть з крамниці ГИЗ'у підручник Аренського «Руководство к изучению инструментальной и вокальной музыки», простудіюйте його і спробуйте викладати думки музичні за його порадами. Разом з тим дістаньте підручник з гармонії Римського-Корсакова і почніть студіювати й писати вправи. А для контролю зв'яжіться з Муз-Драм. Інститутом у Києві, чи диригентськими курсами, що мають бути відкриті у Херсоні (адресуйте на окр.капелю Політосвіти). Студіюйте також побудову музичних творів і за їх зразками спробуйте писати. А після того подивимось, чи маєте ви дані до композиторської роботи чи ні.

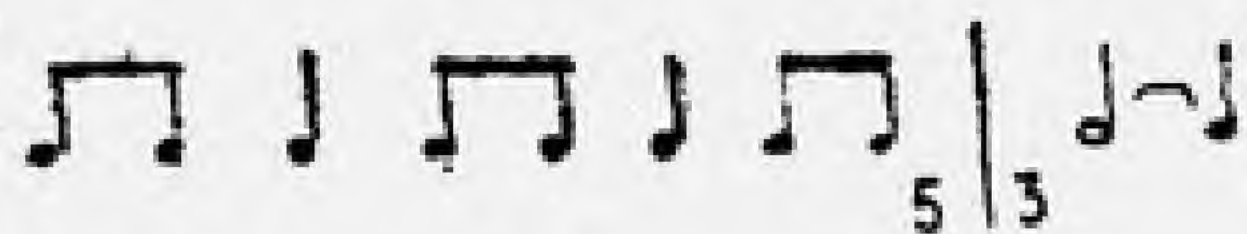
Вивчати теорію композиції й муз. форми потрібно навіть і тоді, коли ви часом розчаруєтесь в композиторській роботі. Здасться у вашій музично-виховній та диригентській роботі.

Тов. Степ...ові (м. Кролевець, Конотоп. окр.). Недоладності у вашій пісні «Травневий барабан» такі. Поперше,—неправильна метрична побудова. Одиницею побудови у вас є чотиритакт (і це для маршу—цілком природньо)—«Безлік коло марширує». Але на словах «Маком цвітуть» і «сонцем сміються», ви даєте тритакти, чим порушуєте структуру (побудову) вашого твору. Таке саме порушення є і в приспіві, що його викладено в п'яти (?) тактах.

Другою недоладністю є акомпанімент. Він—бідний—щодо звучності, не витриманий щодо орнаменту (прикрас) і не використовує можливостей фортепіана.

Отже, переробіть хор (вокальну частину) і пришліть ще раз.

Тов. З. Тк...кові (м. Новочеркаськ.). Основні хиби ваших творів такі: неправильна побудова з боку схеми і застарілий стиль. Наприклад, хор «Ми не кинемо» побудовано вами на основі такої метричної схеми:



що лежить в основі кожного речення і весь час повторюється. Це повторювання зазначеної схеми творить ритм цілого твору. Але ви цю схему порушуєте в одному місці, на словах «наше військо сміється б'ючись», де метрична схема інша:



Оце порушення, зовсім не вмотивоване, випадково ламає цілий твір.

Стиль творів ваших—застарілий, дуже одноманітний щодо гармонічної основи (тоніка, домінанта), а постійний чотириголосний склад посилює цю одноманітність; мелодична лінія баналька, нецікава.

В цілому робота аматорська і малохудожня. Видко, що ви не пройшли будь якої ґрунтовної (навіть у межах двох курсів гармонії) школи і, це гальмує вашу роботу.

Не треба й братися самому перекладати поезії, якщо не маєте до того хисту та підготовки. Ваш текст «Комсомольського маршу» не тільки не художній, малограмотний з боку техніки віршу, а й подекуди безглуздий.

Тов. Обол...ому (ст. Кожанка, П.-З. зал.). На радянській Україні «Заповіт» набув великої популярності і масового поширення. «Заповіт» має свою цілком задовільну, всім відому, гармонізацію. тому робити іншу (а головне гіршу)—недоцільно. Правда, в українській літературі були спроби в інший спосіб гармонізувати «Заповіт» («Заповіт» Яворського, Стеценка), а також спроби Ревуцького, Борвинського, що на текст «Заповіту» писали нову музику, але ці спроби мали дати не масову редакцію, а складний художній концертний твір.

Отже, вашої розкладки «заповіту», що намагається дати іншу редакцію для масового вжитку, а проте не має вартості художнього твору, ми не вважаємо за доцільне друкувати.

П. Козицький

ПРИМІТКА. Розглянені тут твори композиторів-початківців повернено з ластами-відповідями й відзначено помилки. Рівнобіжні октави позначено цифрою 8, а квінти—5. Римськими цифрами позначені ступені. РЕД.

Музичні твори до кампанії жнив.

Хорові твори

1. Козицький П.—„Пісня колективу“. Сл. Кожушного. Популярний середхорових гуртків твір—заклик вступати в колективи. У двоголосному викладі цей твір видруковано в збірці „Масовий спів“ Богуславського та Козицького, вид. ДВУ, ціна 1 крб. 80 коп.

2. Його ж.—„Пісня незаможника“ (там же № 22).

3. Його ж.—„У похід“. слова С. Крижанівського. На два голоси з заспівом. Легкий масовий хор, що закликає комсомол у похід за колгоспи та комуні. Видруковано додатком до № 12 „М.—М.“ за 1929 р.

4. Його ж.—„Поза яром“. Народня пісня з старого побуту. На міш. хор. Вимагає хору середньої кваліфікації. Розповідає про долю батрака за старих часів. Вміщено пісню в збірці „4 нар. пісні“. Видання ДВУ, ціна 40 к.

5. Його ж.—„Ой, да ви комарикі мої“ (косаровка). Нар. пісня на мішаний хор без супроводу, 3 ступеня трудности; вміщено у збірці „4 нар. пісні від праці“. Вид. ДВУ, ціна 40 к.

6. Богуславський.—„Дванадцять косарів“. Популярний серед самодіяльних хоргуртків села й міста хор для заспівувача й 4-голосного хору. Вміщ. в збірці „Червоне село“, вид. ДВУ. Ціна 50 коп. Цей же твір в перекладі на двоголосний хор вміщено в збірці „Масовий спів“. Зміст пісні: радість праці в комуні.

7. Його ж.—„Урожайний марш“. Слова Маяковського. Масова пісня на 2 голоси. Заклик о індустріалізації сільського господарства. Уміщено в „Музика—Масам“ № 7-8 за 1929 р.

8. Його ж.—„Ой, що ж то за шум“. Слова П. Голоти. Масова пісня частівка на 2 голоси. Зміст: трактор і вплив його на побут села. Уміщено в „Муз.-Мас.“ № 7-8 за 1929 р.

9. Його ж.—„За золотий урожай“. Міш. хор із заспівом. 2-го ступен. трудности.

10. Його ж.—„Пісня батрака“ (№ 30 зі збірки „Масовий спів“).

11. Вериківський М.—„Прокума та врожай“. Легкий твір для міш. хору. Зміст твору: два куми по різному пашують землю: один „прадідівським способом“, а другий за вказівками агрономії; внаслідок цього у першого на полі—бур'яни, а у другого—добренна пшениця. Вміщено твір в журналі „Сел. Будинок“ № 3 за 1929 р.

12. Його ж.—„Бойова колгоспівська“. Міш. хор із заспівом. 2-го ступ. трудности. „М.—М.“ № 12—29 р.

13. Батюк П.—„Жнивварська“. Мішаний хор без супроводу, 2 ступені трудности. Видання Муз. Т. та ім. Леонтовича, ціна 10 коп. про текст див. у „М.-М.“ № 7-8—29 р.

14. Його ж.—„О. дні нові, красо не знає“. Теж нескладний хор (міш.); вміщений в „Сел. Буд.“ № 7-9 1927 р.

15. Його ж.—„Колгоспівська“. Мішан. хор без супроводу, 2 ступ. трудности.

16. Лісовський Л.—„Урожайний марш“. Сл. В. Маяковського. На чолов. хор з ф. п. Вміщ.

в журналі „Муз.—Масам“ № 7-8—29 р. Там же російський і болгарський тексти.

17. Леонтович М.—„А вже сонце заходить“ (жнивварська). Нар. пісня на мішаний хор без супроводу, 2 ступеня трудности (Леонтович М. „Музичні твори“).

18. Його ж.—„Женчикок, брєнчикок“. Нар. пісня на мішаний хор без супроводу, 3 ступеня трудности; цікава пісня-танок: (там же).

19. Верховинець.—„Косарська пісня“. Бадьора, клична пісня комунарів-колективістів на 3 голоси. Уміщена в „Муз.—Масам“ № 7-8 за 1929 р.

20. Лисенко Ів.—„Косарі“. Бадьора пісня-заклик колективістів. На міш. хор, додаток до „Муз.—Масам“ № 5-29 р.

21. Коляда М.—„Пісня незаможниці“. Приступний бадьорий хор з супроводом ф.-п., може виконуватися й солістом з хором. Вміщено його в „Муз.—Мас.“ № 8-1928 р.

22. Борисов В.—„З поля до села“. 2-голосна масова пісня.

23. Шутенко Т.—„Колгоспівська“ 2-голосна масова пісня.

24. Дашевський О.—„Пале сонце“ на міш. або 2-гол. хор. („Муз.-Мас.“ № 10-11—29 р.).

25. Шутенко Т.—„З поля до села“. 2-гол. масова пісня.

Сольоспіви

26. Богуславський К.—„Удовина доля“. Слова П. Голоти. Пісня для м.-сопрана. Зміст: поза колективом неможна добре упоратися з землею. Уміщено у „Муз.-Мас.“ № 7-8 за 1929 р.

27. Його ж.—„Хоче брат мій до заводу“, на середн. голос (Муз.-Мас. № 1-29 р.). Повний текст пісні—в № 7-8 „М.-М.“

28. Мейтис.—„Від дрібного до великого“, на середн. голос (Муз.-Мас. № 6—29 р.)

Твори для бал.-домр оркестри (з хором)

29. Богуславський-Гайдамака — „12 косарів“ в розкладці для оркестри народніх інструментів. Уміщено в „Муз.—Масам“ № 7-8 за 1929 рік.

30. Кастальський.—„Сельские работы в нар. песнях“: I. Посев. Сенокос, II. „На пашне“, III. „Жито, Лен.“, IV. „Жатва. Дожинки“. ГИЗ., ціна партитур I, III-60 коп., а II, IV-45 коп.

Твори для духової оркестри

31. Лисенко М.—„Вічний революціонер“ („Муз.-Мас.“ № 1-28 р.).

32. Овчаренко В.—„Похідний марш пам'яті Леніна“ (ДВУ, 1 крб.).

33. Садівничий П.—„Слобідська Україна“, марш (ДВУ, 1 крб.).

Примітка. №№ 1, 3, 6, 9, 11, 12, 15, 22, 23, 26 уміщено в новій збірці „Комунівський заспів“. ДВУ, 10 коп.

Крім того треба ще використати пісні й сольоспіви подані при цьому №-рі „М.-М.“.

ТРИБУНА

Музкорси

СТАН ПРОФЕСІЙНОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА ТА ЙОГО ПЕРСПЕКТИВИ*)

Хоровий спів, що протягом багатьох років був однією з найбільш поширених форм музичної роботи в масах, останніми часами почав занепадати. За це говорить поступове зменшення не лише самодіяльних хорів, але й хорів професійних, а також припинення якісного зросту тих із них, що працюють по 8-10 років і на сьогодні мусили б являти собою цінні художні одиниці. У статті «Безпритульна ділянка музичного фронту» говорилося про основні причини занепаду клубної музичної роботи. У цій статті ми зупинимося на шрикрметах професійного хорового мистецтва, що загрожують цьому мистецтву небезпекою, а також зробимо спробу поставити на обговорення музичного активу УСРР свої пропозиції щодо усунення цієї загрози.

Чотири-п'ять років тому на Україні було понад 25 окружних капелів. З них на сьогодні залишилося лише 14 (!). Разом з тим, ми це добре знаємо, інтерес мас до хорового співу не зменшився. Про це говорить той величезний успіх, який мають наші кращі капелі у пролетаріату Донбасу, а особливо на селі. Очевидно, робота окружних капелів мала і тепер має істотні хиби, що і є причиною до повільного згортання масштабу хорової професійної роботи. Що ж то за хиби та яких заходів треба вжити, щоб позбутися їх?

Майже всі окружні капелі складаються з колишніх церковних співаків та аматорів співу, що своєю музичною підготовкою далеко не заслуговують на назву *майстрів* хорового співу. Отже, краща частина співаків капелі є церковники. Це, звичайно, кладе на всю роботу капелі відпо-

відного змісту тавро (про це ми говоритимемо далі), і, з рештою, й бувші церковні співаки своїм музичним рівнем також не відповідають навіть формальним вимогам: мені траплялося зустрічати старих співаків, що після 18-20 років роботи по церковних хорах неспроможні були свідомо прочитати той або інший інтервал, не кажучи вже про вміння визначити, в якій тональності написано пісню, які вже втрачили вокальну школу та техніку. Білий звук, нерозвинене дихання, брак рухливості голосу співаків окрkapелів не дають можливості капелям досягнути потрібного ступеня художності виконання.

За другу дуже важливу хибу, треба вважати брак достатньо озброєних муз. культурністю художніх керівників. На Україні хормайстерської школи не було аж до останнього часу. Лише відкриття хормайстерського відділу при Київському музінституті спричинилося до появи кількох обдарованих молодих хормайстрів, що чекають на використання їх у роботі. Отже, керівництво окружними капелями перебуває переважно в руках дилетантів, які не в силі перевиховати аматорів-капельян у справжніх майстрів хорового співу й тим піднести художню якість капелів на потрібну височінь.

Основні ознаки роботи окрkapелів такі: другосортний змістом, а подекуди й якістю репертуар, церковний характер виконання його, недостатнє знання природи хорового співу (рух, фарби), невміння як слід використати фортеп'яновий супровід і т. д.

Але однією, може з найбільших хиб хорового співу за умов нашого часу, є консервативність форми й побудови концертів. Справді, кожний одвідувач концертів капелі може наперед сказати, як капеля стоятиме на естраді, що співатиме та як подаватиме свою програму. Запліснявіла

*) Ця стаття продовжує обговорення питань хорового мистецтва, розпочате статтями т. Михайленка та Харківської ударної бригади хормайстрів ВУТОРМ'івців (М.-М.), № 12—29 р. й № 1-2—30 р.).

статичність хорового виконання за нашого динамічного часу звучить дисонансом, так само, як дисонансом є й самий добір програми.

Щодо програм концертів наших капел, то вони заслуговують на особливу увагу. Марно сподіватися почути в концертах капел пісень про потужні зусилля пролетаріату в будівництві нового життя та культури, про нове село та завод, про героїку боротьби за соціалізм,—почути у тій мірі, в якій наповнюють вони наше життя. По капелях панують стара народня пісня, лисенківський та стеценківський репертуар та подекуди революційний репертуар перших часів революції.

Традиції панують також і в методах роботи капел. На нашу думку окружні капелі мусять бути осередками музично-хорового життя округ. Ці осередки мусять дбати за піднесення художньо-ідеологічного змісту роботи музичної самодіяльності в спосіб запрошення хорових гуртків на свої виступи та репетиції, через обговорення чергових завдань в галузі музичного будівництва, в спосіб організації загально-міських та окружних музичних конференцій, олімпіад тощо. На жаль, таких метод роботи капелі майже не запроваджують у свою практику, і тим не виправдовують покладених на них самодіяльними гуртками надій.

Не захопила їх і хвиля соціалістичного змагання: лише дві капелі з усієї кількості їх розпочали соцзмагання. Отже, ми можемо констатувати, що окркапелям бракує творчої ініціативи в справі організації своєї роботи, а Наркомосвіті та його органам на місцях — уважного ставлення до музично-хорового життя, задоволення його потреб та керівництва ним.

Такі в загальних рисах прикмети роботи більшості наших професійних хорів. Не дивно, чому подекуди за 4-5 років роботи капелі інтерес до неї в суспільства підупадає, — капелю знімають з бюджету, і вона, проживотівши ще рік-два, самоліквідується. Ми певні, що зараз існування великої кількості окружних хорів перебуває під загрозою. Про це свідчать щорічні скарги капел на те, що окрвиконками не хочуть давати їм коштів на роботу, що державні та професійні організації не використовують їх та загалом

неуважно до них ставляться. Припускаємо, що такий стан утворився частково через неусвідомлення значення тих хорів і потреби в них місцевими організаціями, але, очевидно, не останнє місце посідає тут і враження суспільства від самої роботи капел.

У який же спосіб зарадити лихові й забезпечити капелям можливості нормально розвиватися?

У першу чергу треба забезпечити окркапелі кваліфікованими кадрами співаків і керівників. Для досягнення першого завдання по музпрофшколах України треба утворити хорові класи. Майже кожна музпрофшкола у нас має вокальні класи, що мають на меті готувати співаків, але певного настановлення у роботі вокальні класи не мають. Тому, кожен із учнів музпрофшколи вокалістів мріє про кар'єру Шаляпіна або Нежданової і цілком солідаризується з думкою свого «спеца»-вихователя, що співати в хорі (не тільки на початку навчання, а взагалі) — смертельний гріх, велика шкода для голосу. І от, закінчивши музпрофшколу, співець із середніми голосовими даними не має наміру співати в ансамблі чи хорі, а чекає на кар'єру Шаляпіна, просиджуючи штани на посаді рахівника або іншого канцеляриста, а державні гроші, витрачені на його навчання у музпрофшколі, гинуть марно. На нашу думку, вокальні класи музпрофшкіл треба реорганізувати в хорові, що мали б на меті готувати артистів для хорів та інших ансамблів та були б підготовчими до вступу на вокальні відділи музінститутів.

Така установка забезпечила б наші округові хори кваліфікованою силою, а це сприяло б зростові хорової культури на Україні.

Тепер про кадри художніх керівників у капелі. Наявний склад цих керівників — великі ентузіясти хорового мистецтва й частина з них мають великий хист, але брак потрібної освіти і часто загальної культури перешкоджає цим керівникам зростати, як митцям. Тут потрібні такі заходи: 1) відкриття заочного музвші'у, бо стан, а часто й вік хормайстрів не дають їм змоги вступити в музінститут; 2) організувати літні курси конференції при одному з музінститутів або при капелі

«Думка», де робітники окружних капелі могли б поповнити прогалини в теоретичних знаннях та познайомитись з принципами й кращими зразками художнього виконання; 3) організувати обмін досвідом та репертуаром між окружними капелями шляхом організації міжокружних змагань, спільних виступів капелі, конференцій капелі за участю самодіяльних хорів тощо; 4) звіти капелі перед широкою громадськістю в спосіб постановки звітних концертів та обговорення художньої й ідеологічної якості їх та 5) гастролі хормайстрів.

На останньому пункті ми вважаємо за потрібне зупинитися докладніше, як на одному з засобів піднесення культурного рівня професійної хорової роботи.

Протягом останніх років на сторінках преси здійснювалося питання про гастролі хормайстрів, але наслідків ці статті не дали. Розшифрувати чому так сталося не важко. 90% наявного складу хормайстрів вважають кожен себе за єдиного справжнього майстра. Таке некритичне ставлення, а іноколи й побоювання утратити ярлик доброго хормайстра і стоять на перешкоді введенню в практичну роботу капелі гастролів хормайстрів. А користь від гастролів — велика. Поперше, гастролі примусять кожного хормайстра критичніше поставитись до своїх диригентських властивостей та до своєї праці, старанніше працювати над самим собою та своєю музосвітою, прислухатися до чужих думок та приглядатися до чужої роботи. Подруте, кожен хормайстер матиме можливість перевірити свою працю досвідом своїх товаришів по зброї, запозичити репертуар та технічні звички, встановити постійний контакт у роботі та обмін досвідом. Я вже не кажу про те, що й суспільність округи буде дуже зацікавлена концертом капелі за керівництвом гастрольора, а особливо, якщо цей гастрольор — відома особа. Можна собі уявити, який інтерес викликали б гастролі в провінційній капелі такого хормайстра, як керівник «Думки» т. Городовенко.

Отже, — ми за гастролі хормайстрів, як за один із засобів підвищення культурного рівня хорового мистецтва.

Нещодавно в центральній пресі було видруковано кілька листів хорових орга-

нізацій, що звертались до композиторів про допомогу хоровій самодіяльності потрібним, за доби реконструкції, музичним матеріалом. Про кризу репертуару нині говорять усі, але треба одверто сказати, що наші ното-видавництва та композиторські організації, як кажуть, проморгали й перегнули палку в бік «Європи» захопившись камерною музикою, симфонічною й оперною й ігнорували потреби хорів у цінному з погляду доби реконструкції репертуару для останніх. Протягом найближчого часу ми повинні добитись перелому в забезпеченні хорової діяльності музичної роботи потрібним репертуаром. Для цього потрібно ното-видавництвам узяти на себе ініціативу й замовити композиторам або об'єднанням їх потрібний репертуар.

Бажано було б, щоб композиторські організації подумали про створення цілих програм з хорових творів. Як на зразок такої роботи можна вказати на саме таку спробу виробничого колективу Московської консерваторії, під назвою «Путь Октября». Ідею створення таких циклів треба лише вітати.

Пора також подумати і над формою подачі хорового матеріалу аудиторії. Навіть кращі хорові гуртки відчують уже кризу форм хорової праці й по різному силкуються розв'язати цю кризу. Деякі з них об'єднуються з драмгуртками, деякі — починають працювати над оперетами або операми, а певна частина перетворюється на музичні живгазети. Як бачимо, спроби розв'язати кризу в формах хорової роботи йдуть у напрямку театралізації її, тобто у напрямку позбавлення виступів хору архаїчної за нашого часу статичності й оздоблення їх такими елементами театрального видовиська, як грим, міміка, рух, деклямація, освітлення, декорації тощо. У напрямкові театралізації хорової роботи зроблено було і робиться нині цікаві спроби. Першою з них було утворення у Києві студентського «Хору дійства» з Таракановим М. на чолі. Цей хор динаміку музичного змісту підкреслював рухом і тим підсилював сприймання ідеї твору.

Більш цікавою і вдалою спробою треба вважати постановку «Ансамблем красноармейской песни ЦДКА» в Москві літо-

музомонтажу «Первая конная в песнях». Зміст монтажу — народження, життя і боротьба першої кінармії. Все це показано через сполучення пісні з оповіданням, музикою, освітленням та уривками кінофільм. Виконання ансамблем «Первой конной», не зважаючи на не дуже велику художню цінність музики, справляє на слухачів величезне враження.

Надзвичайно цінну роботу по театралізації хорового мистецтва розпочав московський «Пролеткульт». Для досягнення цієї мети пролеткультом утворено творчо-експериментальну групу у складі композиторів Білого, Давиденка та Шехтера, поетів Асеева та Уткіна, режисера Вершилова та інших, що спільно з художником мають розробити кілька драматургічних сценаріїв з відповідним сценічним оформленням. Ці сценарії буде складено в плані монументальних сценічних форм, що відбиватимуть героїку наших днів напруженої боротьби за нове життя.

Театралізовані форми хорової роботи — одна з найбільш важливих перспектив,

що стоять перед хоровим мистецтвом. Нашим міцним капелям та хоргурткам великих підприємств столиці пора взятися і собі за шукання шляху до театралізації хорової роботи, але ці шукання мусять піти не до старих і відомих уже форм (постановка оперет, живгазета), а йти новими шляхами, що вдало накреслені ансамблем ЦДКА та Пролеткультом. Звичайно, що на постановку театралізованої програми хорові потрібні значні кошти, але ці кошти без сумніву буде повернуто з концертів, бо інтерес до них буде значно більший, ніж до концертів капель, організованих за старою традицією.

І. Ницай

Від редакції. Стаття іде в порядку обговорення. Викликаємо висловитися в цій справі т.т. Городовенка („Думка“), Верховинця (Полтава), Ситника (Херсон), Коротю (Крем. Окр. Кап.), Соболя (Харк. Окр. кап.), Черняєва (Констант. Палац культури), Бюро хору київських залізничників й ін. товаришів диригентів та робітників капель.

ПРО „ВУЛИШНИЙ“ СТИЛЬ ВИКОНАННЯ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ

З чиеїсь, якто кажуть, легкої руки у нас по клюбах почали виконувати спочатку народні «примітиви», а потім і взагалі народню пісню «як на вулиці», навіть із «сугубим» перебільшенням.

І в слухача, а особливо в такого, що мало знайомий із народньою українською пісню, складається враження, що наші селяни буцім-то тільки так і співають (власне не співають, а горлають, немов на гвалт).

Це, звичайно, зовсім не так.

Виконання хоча б і народнього примітиву в такому стилі без відповідного пояснення — це наклеп на селянський спів. Такий спів у дійсності, звичайно, є, але ж його не застосовується до *всякої* народньої пісні. Це може бути властивістю співу лише т. зван. «вулишних» пісень і найбільше дівочих. Але ж це не стільки спів, скільки виклик: дівчата вийшли на вулицю й викликають пісню парубків, не прямо покликом, — цього не дозволяє дівоча скромність, а піснями, — і пісня якнайголосніше й задирливіше лунає у вільному сільському повітрі.

Не те спостерігаємо в гуртових співах дівчат і парубків сумісно, навіть там же на вулиці. А ще іншим голосом співають ті ж дівчата в хаті, на вечорницях тощо.

А прислухайтеся до поодинокого співу. Хіба дівчина так голосно стане співати про своє дівоче горе? Де ви чули, щоб людина на роботі співала у всю широчінь своїх грудей? А мати коло колыски свого немовляти хіба так співає?

Ні! Таке виконання всякої народньої пісні, хоча б і примітиву, не відповідає дійсності. Це наклеп на наше народнє багатство, це неповага до нашої пісні, це неправдиве висвітлення народньої пісні і співу перед несвідомим слухачем.

Треба нашим керівникам клубних хоргуртків більш свідомо ставитися до виконання взагалі кожного роду пісні, треба знати не тільки гармонію, а й історію пісні, а й побут, якому вона служить.

І. Галкін.

Від редакції. Стаття іде в порядку обговорення. Просимо диригентів і взагалі музик висловитися в порушеному т. Галкіним питанні.

ПОТРІБНІ ХУДОЖНЬО-КОНСУЛЬТАЦІЙНІ БЮРА ПРИ КУЛЬТВІДДІЛАХ ОКРПРОФРАД

Низка впорядковуваних культвідділом ОРПС округових змагань клубних художніх гуртків показала, що:

1) по хорових гуртках значно оновлюється репертуар, в напрямку введення розробок пісень сучасних українських композиторів;

2) по драмгуртках теж помітно потяг до сучасних постав, хоча в оформленні в більшості гуртків переважають старі реалістично - натуралістичні прийоми. Зрушення в бік масовок конструктивної форм порівняно невеличке. Характер живих газет («синя блюза») трохи освіжають роботу драмгуртків, вводячи нову течію — колективне розроблення й оформлення тем (проте часто виконується беззмістовні номери);

3) гірше з гуртками духових та народних інструментів, надто щодо репертуару: останні часто орієнтуються на найвульгарнішу халтуру (фокстроти, оперетки).

Симфонічних гуртків, як і смичкових ансамблів (тріо, квартет), на жаль, дуже мало.

4) керівники гуртків віддані самі собі: ясно, що від цього робота гуртків іде шляхами: або підроблювання під (не зовсім організований) смак і вимоги більшості, або гурток, відриваючись від маси, працює, відбиваючи індивідуальні погляди й напрямки керівника.

Це—в корені невірно. Керівник (часто висуванець, без відповідної підготовки) мусить мати опірну базу, що давала б плян його роботі й розв'язувала б важливі питання, що виникають у процесі роботи гуртка.

Часто доводиться спостерігати так: в якомусь місті є кілька клубів,—отже, й низка художніх гуртків. І часто цінний щодо художності гурток веде роботу, буквально, в чотирьох стінах свого клубу. Кінець - кінцем він надокучає постійним своїм слухачам і, не зважаючи на яскраву художню їх цінність, не задовольняє їх.

*) Автор спирається на практику м. Черкас головним чином.

Звідси — ясно: потрібен міжклубний обмін силами художніх гуртків не тільки в міському, а й окружному масштабі.

Далі: часто між гуртківців виявляється особливо обдаровані особи, іноді з творчими даними. До того, як узнає за неї редакція якогось журналу або випадково проїжджий навчатель, пройде багатьох дорогого часу і самородок часто глухне десь у далекій провінції чи селі. Хто примітить його? Хто направить, щоб далі вдосконалюватися? Звичайно, роля гуртка й керівника в таких випадках величезна, (наприклад, наш симфонічний гурток у Черкасах при клубі РТС дав музпрофшколі за 2½ роки чотири чоловіка). Але що може зробити гурток сам один?

Часто-густо, в якомусь клубі невеличкого міста влаштовується концерт після довгої втомлюючої доповіді. Художніх сил немає. Що робити? Звертаються до місцевого Робмису. Він дає скрипача з кіна, якусь співачку. Концерт проходить! Але чи ж задоволений слухач? Чи до речі ж таке в стінах клубу, в цій школі самодіяльності й культурно - політичного виховання маси? Усякий концерт у клубі повинен носити певне культурно - організуюче й ідеологічно виховне начало. А хто стежить за характером концертів по клубах? Хто допомагає їх організовувати?

Отже, потрібна суворі контроль над художньою частиною, потрібна допомога й порада клубові або гурткам у здійсненні останньої. Але хто її вестиме?

Робота культвідділу при ОРПС остільки широка, що ці деталі організації художнього життя проходять непомітно. Але в корені невірно. Значення мистецтва для мас і організуючий вплив музики на психіку. — тема, достатньо розроблена й поведена. Лишається практично втілити її в життя наших клубів і муз.-художніх гуртків. А саме: треба при ОРПС утворити художні консультаційні бюро, ц.-т. ті маленькі центри, що направлятимуть та контролюватимуть життя й роботу художніх гуртків.

Плян і основні моменти роботи художньо-консультаційних бюро при ОРПС.

1. Склад.

До консультаційного бюро входить з особи. Одна штатна, з відповідним знанням і досвідом у питаннях мистецтва й гурткової роботи, інші дві—з місцевих, найбільше культурних керівників, що знають роботу самодіяльних гуртків.

2. Функції.

1. Для докладного обізнання з роботою гуртків і міста, і округи, вироблюється повну, що охоплює всі деталі роботи, анкету, стосовно до кожного виду гуртка (духовий, драматичний, хоровий, струнний) і інш.

Тип гуртка визначає лінії й методи роботи керівника гуртка.

2. Бюро складає точні інструкції й плани роботи гуртків окремо для кожного типу гуртків.

в) указує літературу—і фахову, і методичну,

б) дає низку репертуарних списків, вгідно з видами і типами гуртків,

в) вироблює форму гурткового журналу (щоденника), охоплюючи ним всі моменти роботи,

г) суворо контролює тематичний зміст п'єс та музичних творів, щоб вижити твори соціально-шкідливі,

3) встановлює регулярне перевіряння методів, форм і змісту роботи гуртків та керівників (через перевірочну комісію, що відвідує заняття гуртків);

4) провадить читанки й лекції для малопідготовлених керівників;

5) організує періодичні іспити керівників, переважно в питаннях з методики роботи, елементарних моментів фаху й ідеології останніх;

6) провадить організацію міжклубної газети, присвяченій радянському музич-

ному мистецтву взагалі і питанням масової музичної роботи зокрема;

7) організовує низку концертів-лекцій по клубах і виробництвах;

8) провадить міжклубний обмін виступами художніх гуртків у міському й округовому масштабах та змагання гуртків, що їх улаштовують культвідділи ОРПС;

9) сприяє організації масового товариства «Музика мас» через утворення осередків т-ва по клубах та підприємствах;

10) реєструє творчі моменти так індивідуальні, як і окремих художніх колективів;

11) допомагає талановитим гуртківцям в набутті музичної освіти й розвинення їхніх здібностей;

12) веде облік професійних художніх сил, ансамблів та одначок;

13) підтримує зв'язок із Посеред-Робмисом місцевим та інш. міст для запрошування артистів і концертних художніх груп;

14) постачає довідками, каталогами, літературою гуртки й клубні книгозбірні;

Ось схематичний план роботи консультаційного бюро. Переведення його в життя систематизує часто хаотичну, непевну роботу гуртків, дасть певну лінію роботі керівників, об'єднає їх із ширшою громадськістю, чим оздоровить і піднесе кваліфікацію наших художньо-музичних гуртків.

Г. Чубинський

Від редакції: Прохавмо завідувачів к. в. ОРПС, а також актив музгуртків обміркувати пропозицію т. Чубинського, поставивши її в зв'язок із питанням про методи керівництва масовою музичною роботою, і своїми міркуваннями поділитися з читачами нашого журналу.

Увага. На дальших 15-16 сторінках журналу вміщено продовження нашого додатку — «Короткого словничка-тлумача музичних термінів». розпочатого друком в м. р. (див. №№ 3, 4, 5, 6, 9). Ці 2 сторінки треба вирізати з журналу й зложити вчетверо, в порядку послідовності сторінок «словничка» (41-48 стор.)

СКРОПЧЕНІ СЛОВА

Експресія—виразність.

Експресиво (експресиво)—див. Еспресиво.

Експресивні інструменти).

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

Експресивність—виразність.

менте),—геройно.

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Ероіко (геройко), eroicamente (геройка-

Дуоль — ритмічна тотожність трьох долів — двом, щоб-то, коли протягом довгости трьох долів виконується дві долі. Дуоль позначається лігою, що зв'язує два звуки дуолі й цифрою 2 над або під нею.



Дур (дур), — мажор.

Дуро (дуро) — жорсткий. Durante (дураменте) — жорстко.

Дух (дукс) — вождь; у фузі так зветься головна тема в її основному вигляді.

Духові музичні інструменти — різного роду, форми, розміру й матеріалу рурки та сурми, в яких звук утворюється натиском струменю повітря з легенів, який примушує коливатися повітря, що є в рурці або сурмі. Струмін повітря музика направляє або безпосередньо на повітря в рурці чи сурмі (губні, „лабіяльні“ інструменти: флейта, сопілка), або на „язичок“, що свої коливання передає вже внутрішньому повітрю (язичкові, „лінгвіальні“ інструменти: гобой, фанот, кларнет). У мідних інструментів „язичка“ немає.—там струмень повітря з легенів коливає губи і їхні коливання передаються на внутрішнє (в інструменті) повітря. До духових інструментів належать, крім дере-

культури шляхом організації концертів, муз. лекцій, виробництва муз. інструментів тощо, всемірно здійснюючи гасло „музика-масам“. Правління „Укрфілу“ перебуває в Харкові. В РСФРР також є філармонічне товариство „Со-Філ“, що провадить головне концертну роботу.

Філірувати (звук)—від найтихшого звуку дійти поволі до найдужчого і так само навпаки.

Фіне (фіне)—кінець.

Фінал (finale)—остання частина дії опери балету чи якогось іншого музичного твору.

Фінеца (фінеца)—витончено.

Фіоритур — прикраса в співі.

Фіс (фіс)—1) тон „фа-діз“: Fis—„фа-діз“ в ликої октави, fis—„фа-діз“ малої октави. 2) Тональність: Fis—„фа-діз мажор“, fis—„фа-діз-мінор“.

Фісгармонія—поширений з 19-го стол. духовий клявішний інструмент, побудований за принципами органу.

Флажолет (flageolet) особливий, подібний до свисту високий звук на смичкових інструментах; утворюється не натискуванням на струну, а легким доторканням до неї.

Флейта, Flauto (фляуто)—високий і рухливий з сім'ї дерев'яних духових інструмент. Винайдений в давній давнині. Сучасна флейта являє собою рурку з дерева або кости, знизу відкриту, а зверху—з боковою відтулиною: мимо якої, граючи, продувають повітря й тим видобувають звук. Буває двох видів—пряма (нині не вживається) і поперечна.

Е, е (е) — 1) тон "мі": Е (велике) — "мі" великої октави, е (male) — "мі" малої октави.
2) Тональність: Е — "мі мажор", е — "мі-мінор".
Есчо, есо (еко) — муна; цей термін означає, що звук чи пасаж, проти яких поставлено це слово, треба грати як відлук у далені, створити вражіння луни. На фортепіані цього досягається вживанням лівої педали.
Екссез (Ессазісе) — шотландський танок у 3/4.
Edition (едісьон), édition (едісьйо-не) — видання. Éditeur (едітер) — видавець.
Е-dur (е-дур) — "мі-мажор".
Е-ф — відгулина (upolis) у верхній ділянці смичкових з сім'ю скрипки інструментів, який має форму латинської букви "S".
Еіs (еіс) — тон "мі-діз", 2) Тональність: Еіs — "мі-діз-мажор", еіs — "мі-діз-мінор".
Егуале (егале), Егуалементе (егалементе) — рівномірно (про темп), рівно.
Ексерсиси — вправи для музик.
Експозиція — перша частина сонати форми, в якій викладається тем (звичайно дві) і яка закінчується в іншій тональності; виконувється двічі.
Еlegantе (егеланте), con elegante (ко-негеланца), elegante (егелантементе) — блискуче, елегантно.
Елегія, elegia — ліричний музичний тип скорботного настрою й повільного темпу.
Elevato (елевато), elevate (елевamente), elevate (елевационе) — піднесено — велично, надхненно.

СКОРОВЧЕНІ СЛОВА Й ЗНАКИ

D — Dominanta.
D. C. — Da capo.
dec r. a6o dec r e s c. — decrescendo.
D. a6o d. — destra (mano) a6o droite main.
д. т. права рука.
D. S. — Dal segno.
d i m. — diminuendo.
d i v. — divisi.
d o l. — dolce.
D. v. — Due volte a6o Bis
diminuendo

— dies.

bb дубль-бемоль

Ж дубль-дієз



дискантовий ключ або
ключ „до“

СЛОВА НА БУКВУ „F“ (УКР. „Ф“).

F, f—тон „фа“: F (велике)—„фа“ великої октави, f (мале)—„фа“ малої октави, 2) Тональність: F—„фа-мажор“, f—„фа-мінор“.

Fa, fa—тон „фа“.

Faceto (фацето), Facetissime (фацетісте)—легко, бавлячись. Facetissimo (фацетісімо)—дуже легко.

Фактура (facture)—сума технічних засобів побудови музичного твору.

Facotto, Ф а г о т—басовий інструмент із сім'ю дерев'яних духових інструментів, винайдений у 16 стол. Він каже собою зігнену вдавню форму схожу на латинську букву S), докінця якої прикріплено подвійного „звичка“ для назон фатору: від „сі-бемоль“ контр-октави до „до“ 2-ї октави, відмінний тембром в різних перістах. Ноти для фатору пишеться певажно в басовому ключі, а вищі й найвищі в теноровому, альтовому і навіть скриповому ключах. Contra-fagotto, контр-фатор—низький, контрабасовий фатор. Ноти для нього пишеться в басовому ключі, згадувати на октаву нижче від написаного. Обсяг його: від „до“ контр-октави до „соль“ малої октави.

Фальцет—найвищий, т. зв. головний, періст чововичого голосу.

Фанданго (fandango)—старовинний еспанський танець у 3/4 або 3/8 помірного темпу.

Фанфара, [fanfara (fe)]—1) сурма без

кляпанів (натуральний ріг). 2) музика типу сигналу; виконується або на фанфарах (див 1) або на звичайних оркестрових сурмах чи корнетах.

Фантазія (fantasia)—музичний твір в якому композитор не зв'язує себе якоюсь певною сталою музичною формою. Цю форму найбільше вживається в творах для інструментів фортеп'яна, скрипки тощо.

Fantastico (фантастіко) – фантастично, химерно.

F - d u r (еф-дур) — тональність „фа мажор“.

Фермата (fermata, ferma)—знак затримання, або звучання тону чи акорду або павзи, мовчання.

Fermente (ферменте), **fermo** (фермо)—твёрдо, сильно.

Ferose (фероче) — грубо, дико

F e s (фес) — 2) тон „фа-бемоль“: F e s — „фа-бемоль“ великої октави, f e s — „фа-бемоль“ малої октави. 1) тональність: F e s — „фа-бемоль-мажор“, f e s — „фа-бемоль-мінор“.

Festoso (фесто́зо), festivo (фестиво́),
festivamente (фестива́менте)—уру́чисто.

Фігурація—прикраса мело II.

Філармонія або філармонічне товариство—звичайно так звуться муз.-громадські т-ва, що мають завдання сприяти розвитку музики шляхом організації концертної роботи.

Існуюче з 1928 р. „Українське Філармонічне Товариство („Укрфіл“), є акційне товариство (з дотацією від НКО УСРР), що має за завдання сприяти розвитку укр. пролетарської муз.

МАТЕРІЯЛИ САМООСВІТИ

СОЦІАЛЬНІ ДЖЕРЕЛА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА *)

Музика належить до тих мистецтв, які, головним чином, є висловом внутрішнього стану людини й особливо його *емоційного* стану, його настрою в найширшому розумінні цього слова. Не треба однак думати, що в музиці зовсім відсутні «об'єктивні» елементи. Мені трудно було б навіть сказати, чи не є ці елементи об'єктивного описання світу та висловлення суб'єктивних настроїв у певній мірі врівноваженими.

Музика користується, як засобом вислову звуком у часі. Яку роль відіграє в житті взагалі і в людському соціальному житті зокрема звук? Роль безконечно важливого *сигналу*, що дає можливість орієнтуватися в дійсності, реагувати на неї правильно для своєї самоохорони та збільшення своїх життєвих сил.

І справді, коли б організми тварин були сліпі й глухі, то це значило б, що їх би ніщо не попереджало про небезпеку і в той же час не сигналізувало б їм привабливих для них елементів дійсності, до яких вони повинні наближатися. Два види сигналів особливо важливі: це—*звук* і *світло*. Залишимо світло — воно не має відношення до музики, хоча в останніх часах і робиться спроби поєднати світло й звук у музиці—і зупинимось на звукові.

Звук є одним з надзвичайно важливих способів сигналізації на відстані шляхом коливання повітряних хвиль; щоб схоплювати їх, життя опреділює відповідні фізіологічні органи. Сигналізація зовнішня, сигналізація суто-об'єктивна, полягає в тому, що багато явищ природи утворюють різні звучання, які організм розцінює, як заклик до певного поводження, викликають певну реакцію. Ось чому тонкість слуху, іншими словами, не

тільки вміння фізіологічно odrізняти різні сигнали, але й точність розуміння того, що *значить* даний звук або система звуків — є конечно потрібною для розвинення тварин. Якщо собака піднімає вуха для того, щоб краще чути, то ми можемо дати пояснення цьому (будучи цілком вірними науці рефлексології, без психологічного пояснення). Собака знає, що ось такий то дзвоник, визначає, що їй дадуть м'яса—і в неї виникає *жоровий* образ м'яса і смакове почуття, яке визиває слину. Отже, звук є не тільки попереджувачем, але він також викликає складну реакцію, що супроводиться внутрішніми образами, цебто виникненням уявлень у свідомості.

Звуки це не що інше, як партитура реального життя. Коли ти цю партитуру усвідомлюєш як суму зв'язаних уявлень — це дає тобі можливість правильно орієнтуватися в довколишній обстановці. Якби цього не було, то наше життя було б надто обмежене і існував би тільки світ дотикових почуттів. Ми можемо це спостерігати і на тваринах, і на людях, на їхній сім'ї, роді, громаді, яким потрібен *спільний* слуховий апарат. Без спільного слухового апарату неможливо взаємне розуміння, взаємна сигналізація безпеки, що насувається, об'єднання настроїв. Наприклад — гусак, що стоїть на сторожі прислухається до всіх проявів природи і звуком передає своїй зграї про спокійний чи тривожний стан природи. Але відтворення твариною звуків про безпеку звичайно *відмінні* од тих, які вона утворює, коли хоче виявити *інші* настрої внутрішньої самосвідомості, — іншими, скажемо, будуть приклик самця, ласка матері й т. д. Різні види тварин також мають *свої*, відмінні од інших, системи сигналів.

Так саме існує сигналізація між окремими сім'ями та родами первісного суспільства. Тут уже утворюється організація *мови*—того, що називається *язиком*.

*) Реферат стенограми доповіді А. В. Луначарського на Всеросійській музичній конференції (Ленінград, червень 1929 р.). Взято з матеріалів конференції (Глависскуство ГИЗ РСФСР 1930 г.).

Сигнали живої мови (наприклад, — відображення страху, радості) — напочатку дуже нескладні й близькі до звуків природжених.

В мові людини досі лишилися *вигуки*, які ми вживаємо для безпосереднього підкреслення емоціонального смислу мови. Майже все, що відбувається, може бути відображене в розмові. Сама мисль є не що інше, як унутрішня мова. Без мови існування мислі неможливе. При цьому мова *понає*, якщо вона сприймається не в звучанні живої мови, а *зором* (ієрогліфи, літери і т. д.), позбавлена інтонацій, а людина, що *говорить*, супроводжує мову висловленням своїх переживань і офарблює її почуттями, *варіюючи самий звук*. Жива мова користується з безлічі різноманітних інтонацій. Вибір їх визначається тим, на кого і як має впливати наша мова. Якщо я, наприклад, розмовляю із своїм другом за чашкою чаю, то варіації, що їх я буду допускати моїми звучаннями будуть мінімальні, але зовсім інша картина буде, коли ми візьмемо промовця. Чабан, для того, щоб скликати стадо, мусить сигналізувати на велику відстань, а для цього йому потрібно утворити *голосний* звук, роблячи це так, щоби не втомлювати голосу. Якщо я хочу говорити до великої аудиторії, і якщо я хочу, щоб мене слухали всі, то я повинен не тільки говорити голосно, щоби були *чутні* й *зрозумілі* слова: при цьому другим завданням буде заразити слухачів моїм *почуттям*. Для цього я мушу різноманітити й робити можливо яскравішими інтонації, мушу вложити в слово елемент *музичний*. Що роздільніше треба говорити, то більше наближаєшся до деклямації, до мови «нараспев». Наприклад, вигуки муедзінів є вже майже спів, як і всяке звучання, призначене для широкої суспільності — похоронні плачі, церковна служба, — одним словом таке звучання, яке може бути підхоплене іншими. Такі соціальні звучання можуть удосконалюватися шляхом колективної обробки: з ними робиться те, що і з каменем на березі моря—соціальне море перетирає і одшліфовує їх, надає їм певної досконалості форми. Пісня лірична — пісня *нелюб* жони, наприклад,—ніби то висловлює переживання індивідуальне, але

вона набуває широкого розповсюдження й увіходить у побут, тому що об'єктивні умови народжують багато людей, що перебувають у тому самому стані. Отже, навіть така індивідуальна пісня висловлює особисті переживання, властиві певній соціальній групі. Кожний, що співає її, вносить свої особисті й особисті почуття, але переходячи з уст в уста, пісня ніби то підпадає соціальній обробці: відпадає те, що є характерним лише *для даної особи*, і набуває найбільшої яскравості та повноти висловлення те, що відчують і засвоюють *тисячі людей*. Так утворюється музичний твір у більш чи менш закінченому виді *анонімною, колективною творчістю*.

Коли суспільство виділяє жерців та військових спеціалістів, виділяються й спеціалісти, які працюють над соціальною організацією через посередництво звуку. Спочатку це звичайно не спеціалісти співці, а ті самі жерці або вожді; пізніше — всякого роду «герольди» — «глашатаї». Це й є перші музики та співці-спеціалісти.

На час розвитку феодалізму, співці виділяються в окрему групу. Вони можуть сприймати свою музику, як індивідуальну, але це, як у цьому легко переконатись з аналізу текстів та історії побуту, є або вислов переживань панів або (таких творів менше) груп експлуатованих.

Буржуазний індивідуалізм приводить роз'єднаних творців до аристократично замкненої творчості, зрозумілої тільки для *певних груп інтелігенції*.

Кожній добі властива специфічна, визначена соціальними умовами, система музично - звукових сигналів. Майже всі явища природи супроводжуються звучаннями. Ці звуки для живих істот є мовою, яка говорить про наближення біди, верога або про наближення самиці або самця й т. д. Так, любовна сигналізація відіграє величезну роль у тварин й в усій музиці. Але й крім того, що звуки визначають якісь явища, вони можуть бути приємні й неприємні. Тут визначення досить хистке, бо неприємне стає, наприклад, приємним, коли ми до нього звикаємо. Все залежить од фізіологічної установки, од того, до чого оточення найбільш привчило слуховий апарат. Ця си-

стема сприйняття відмінюється разом з відміною оточення, у людини в першу чергу — оточення соціального.

У людському суспільстві, у різних місцях його культурного оточення в певний час починається виділення того, що можна назвати *об'єктивно* приємним звуком. З числа цілого ряду шумових звучань виділяється те, що ми називатимемо *чистим тоном*. Відкриття чистого тону та основних відношень між чистими тонами, здатність їх *співзвучати* або *протизвучати* здавалося першим дослідникам величезною метафізичною цінністю. На сході приміром цього може бути китайська музична теорія. Поняття, що їх розвивали, наприклад, таосити та їхній представник — мудрець Лаодзи, надзвичайно повчальні. Вони говорять, що *все, що шумить, все що кричить*—це є явища, які *опали од порядку та гармонії*, а *все що співає й танцює* — *співзвучне світовій основі*. Тао, себто *упорядкований ритм*, є вством речей. Тому Конфуцій гадав, що можна з допомогою музики в церемоніях та організованим танцем *моралізувати людство*.

Коли людина одходить від того, що пізніше греки назвали гармонією, він стає нікчемною істотою. Його повертають до гармонії всі голоси природи, в яких звучать справжні співзвуччя й справжні чисті тони. У Піфагора (пізніше у зміненому виді—у Платона), в один із кульмінаційних моментів розвитку людської культури, це поняття набуло цілком певного музично-філософського значення, разом з тим фізико - математичного. Коли Піфагор та піфагорійці в V (може, VI) столітті до нашої ери почали обґрунтовувати те, що ж це таке—саме вство звуку, що робить його виключним серед інших, що відрізняє тон від шуму, що примушує їх співзвучати або навпаки протизвучати (утворювати дисонанси), то вони знайшли розв'язання цього питання—визначенням довжини та діаметру металічних дрітків та струн. Було знайдено певні цифрові відношення. Це відкриття мало величезне значення, бо воно показало, що в музиці є ще може нелевні й спірні—не будемо рішати цього наперед,—але деякі об'єктивні *фізичні* основи. Фізично існують впорядковані й неупорядковані

звуки, при чому упорядковані звуки являють собою такі коливання повітря, які утворюють правильний малюнок, правильний ритм і відносяться один до одного, як прості числові відношення.

Взагалі, розглядаючи низку людських культур та цивілізацій можна простежити тенденції, де далі більше виділяти й уточнити цю *фізичну систему музичних тонів*. Певні обмеження при цьому утворюють різні спеціальні властивості та тембри тих або інших інструментів (обертони й тому подібне).

З усієї безлічі зовнішніх звучань, які могли би бути матеріалом музики, людство, особливо людство Європи, вибрало лише одну частину, саме упорядковані або правильні звучання. Ці упорядковані звучання, тони, з'єднуючись у *лади*, себто системи звуків, побудовані за певними законами, послужили матеріалом для музики. Лад, являючи собою співставлення звуків у часі, дає можливість шляхом добору того чи іншого ладу та послідовності звуків, що вони його становлять, висловити певну систему сприйняття. (Звичайно, від суспільства до суспільства й від епохи до епохи способи виразності еволюціонують). Організація звуків ладу в часі являє собою те, що можна назвати музичною мовою.

Музика не є мистецтво образотворче в тому розумінні, що вона не може відтворити речі, що посідає певне фізичне місце. Але вона дає повне уявлення про *рух* речей. Саме в цьому й полягає її специфічне вство. Музика є не що інше, як *відбиток всякого роду рухів* унутрішніх і зовнішніх, *моментів прискорення й загальня, моментів напруження й спокою*. Музика може барвисто висловити явища природи, наприклад — грозу, стан моря. Музика висловлює також процеси широкі, суспільні (так би мовити, епічна музика) та переживання особи (лірична музика).

Доцільна творчість — передачі вигуків, стогонів, призову, скарги, любовного заклику й т. п. організована для суспільних цілей—це й є та стадія розвитку музики, коли відбувається перехід *від тваринного до соціального існування*. Як прамови всіх родів так і прамузика має надзвичайно *практичний* характер. Вона

супроводжує важливі явища життя, як наприклад — народження дитини, перехід юнака в стан чоловічини, шлюб, смерть, а також характеризує організацію, наприклад, великого хвилювання, війни та інших великих подій. Під цим поглядом треба сказати, що музика є акомпаніментом різних явищ життєвих, вона супроводжує тут суспільний апарат. Це—джерело соціальної музики.

У своєму розвитку суспільство переходило із одного типу в інший. У період закінчено організованого суспільства, особистість стерта оточенням, не відіграє в ньому істотної ролі. У такому первісно-натуральному суспільстві мистецтво також не має індивідуальності творця. Приклад — селянське мистецтво. Тут людина, що вишиває рушник або робить коника, робить це, як і все, так само, як це робилося до нього. Він не дивиться, яка насправді є дійсність. Він не цікавиться тим, що, може, цього коника можна зробити більш схожим на коня. Таке мистецтво набуває характеру нерухомості при всьому ніби то багатстві варіантів, (що мають проте майже виключно орнаментальне значення), лишається на довгий час панівною форма, що передається з покоління в покоління і певним чином стилізує дійсність. Але це мистецтво під-

коряє собі окремі індивідуальності, бо є дійсним реальним побудником і організатором волі відповідним даному суспільному ладові.

В індивідуалістичну добу навпаки, індивідуальність зв'язано з загальною культурою майже проти її бажання. Вона не може од неї одірватися, бо надто оригінальні методи вислову своєї індивідуальності призводять до ізоляції, до незрозумілості для інших. Абсолютно оригінального автора не можна було б не вважати за просто дивака та психопата. Із цього невміння вирватися з цих позицій і деякого небажання опинитися обіч зрозумілості хоча б для своєї групи—випливає залежність такого оригінального творця від деяких загально-культурних основ.

При сучасному, все ж величезному розвитку індивідуалізму, зв'язаному з розпадом капіталістичного суспільства, виникають цілі школи й течії (дадаїсти, наприклад), які говорять, що не важно, щоб тебе розуміли, і найсмівливіший художник в той, хто створить річ найнесподіванішу й найнезрозумілішу. Це явище яскраво виявляє розклад, бо тут мова мистецтва з засобу єднання перетворюється на засіб розриву, роз'єднання.

(Далі буде).

НОТНА ГРАМОТА ДЛЯ САМОНАВЧАННЯ

СТАТТЯ 7-МА

Ми вже знаємо, що в кожному звичайному розмірі перша частка такту вважається за головну важку, або сильну. У співі, грі це позначається в її акцентуванні, тобто в міцнішому звучанні її. Визначається це знаком акценту > або <. Так само ми знаємо, що ці акценти входять до складу складного розміру, збільшуючись у числі. Але ми ні в якому разі не повинні думати, що ці акценти (що їх звуть метричними, бо й самий розмір зветься метром) виконуються, звучать яскраво. Навпаки, таке дуже помітне, рельєфне акцентування, так головних часток такту, як, і побічних надавало б виконанню грубого, нехудожнього характеру. Та-

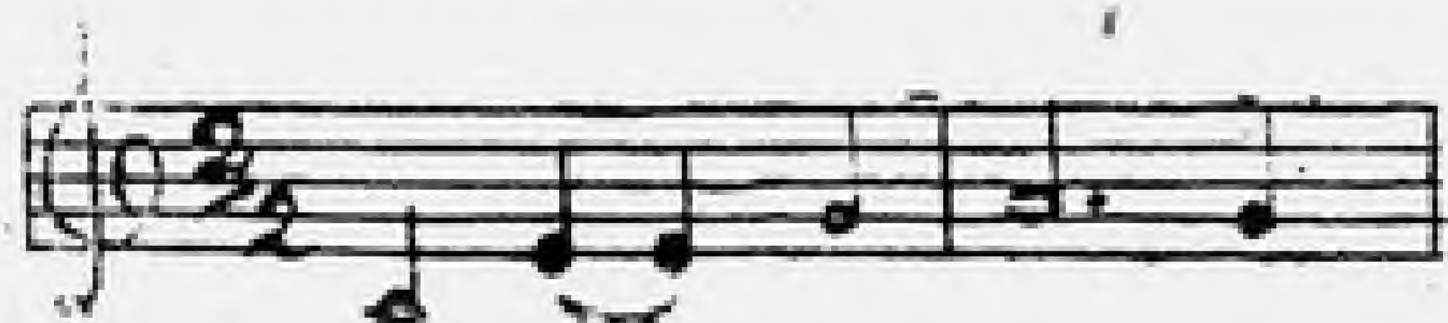
ким чином, справа йдеться лише за право сильної частки на акцент.

Але є в музиці (головне в інструментальній) велике число ритмічних явищ, так званих синкоп, де навпаки акцент повинно визначити цілком рельєфно, ба навіть напружено. Синкопою ми зовемо таке угруповання нот у будьякому розмірі, при якому акцент, що припадає на будьяку важку частку, переноситься на слабу частку, що стоїть безпосередньо перед нею. Це буває тоді, коли на цих частках містяться дві ноти однакової височини, причому їх зв'язують лігою і таким чином виконується лише переднішу ноту, що стоїть на слабій частці, а далі вона

продовжує звучати і на слідуючій за нею сильній частці. Візьмемо, наприклад, чергування нот :



яке виконуватимемо без ніякого підкреслення. Але, наколи в цій мелодії ми зробимо синкопу :



то нота «мі», як синкопа, потребуватиме різкого акценту. Тут же зазначимо, що синкопи позначають скороченню так:



Наведемо загальну схему синкоп у всіх розмірах, яких вживають



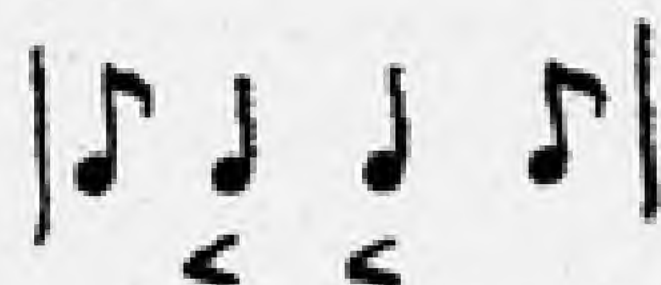
або скорочено (синкопа з вісімок):



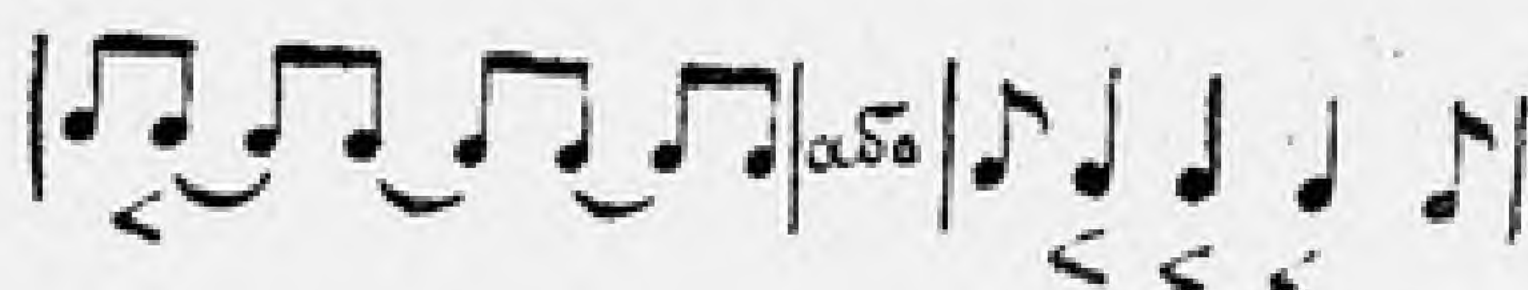
або скорочено (синкопа з шіснадцяток):



або скорочено:



або те саме скорочено:



або те саме лиш скорочено:



Так само у розмірах $\frac{9}{8}$ та $\frac{12}{8}$:



Теж у розмірах $\frac{9}{16}$ та $\frac{12}{16}$.

До синкоп слід ще віднести такі два випадки:

а) на важкому часі (навіть побічному) замість ноти, що звучала б, маємо *павзу*, завдяки чому передніша слаба частка

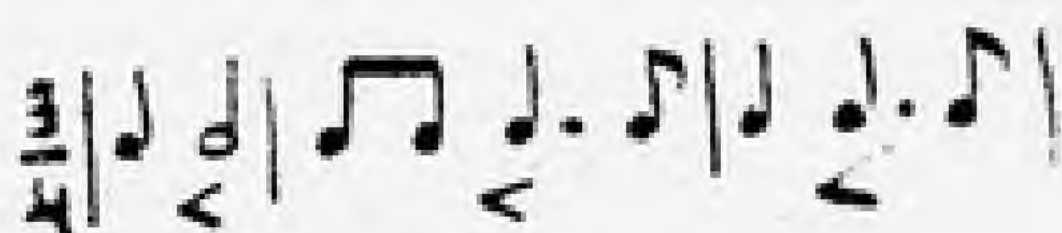
стає синкопою і набуває рельєфного акценту:



(Тема з увертюри „Рюї Блаз“ Мендельсона)

Між іншим ці синкопи утворюють своєрідне враження якогось товчка або відстрибування, ніби перед несподівано розверзалою безоднею.

б) У тричастинних розмірах—об'єднання в одну ноту двох слабих часток такту перевищує щодо звучання першу сильну частку і дає синкопу:



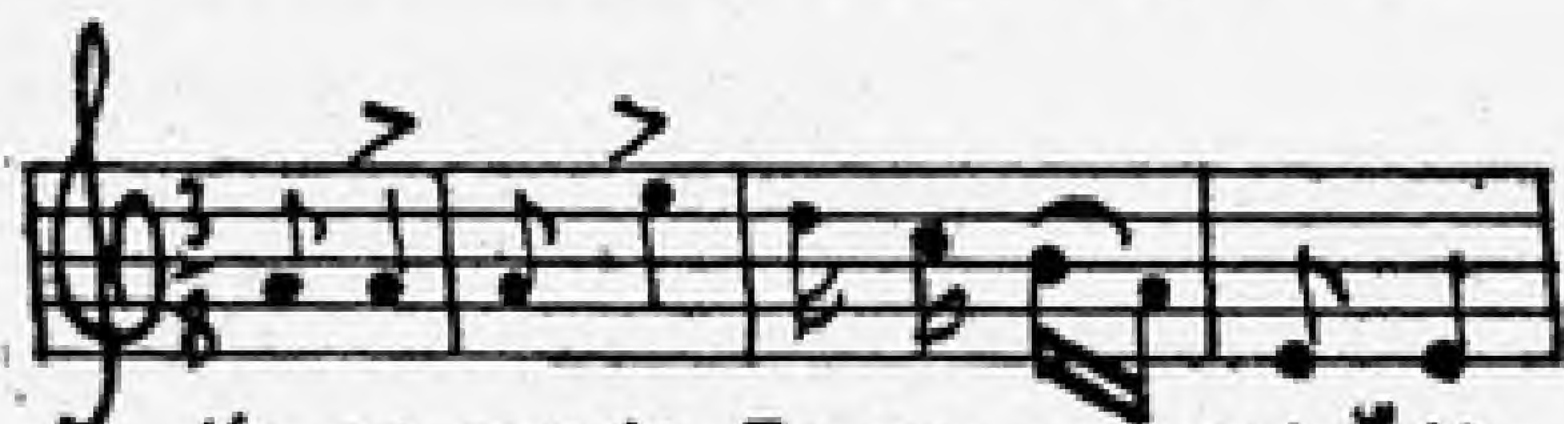
Наприклад, а) у вальсі Глінки:



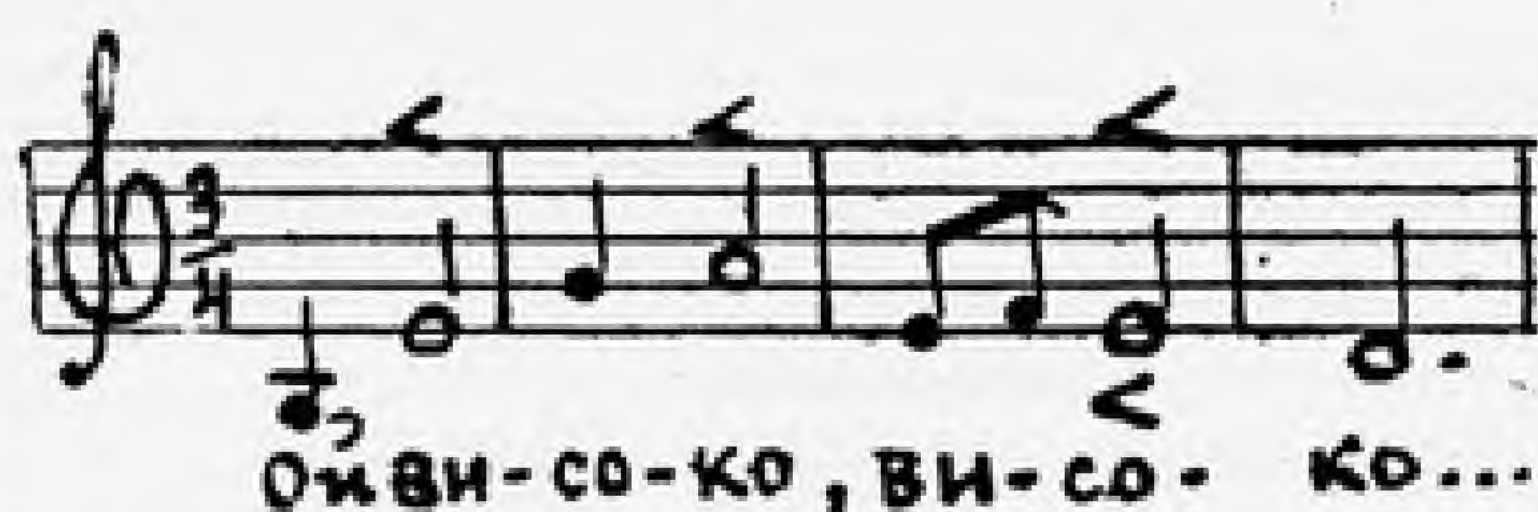
або б) в мазурці Глазунова:



Синкопи в загальній масі являють собою ритмічну «вишуканість». Тому, напр., у народніх піснях вибір їх надзвичайно обмежений: найбільше розповсюдженою синкопою тут є якраз випадок «б» у тричастинному розмірі, наприклад:



Ка-ли-нонь-ко та-ма-ли-нонь-ко



Ой-ви-со-ко, ви-со-ко...



по-са-ди-ла о-гі-роч-ки влі-зі



над во-до-ю, са-ма бу-ду по-ли-ва-ти

(Приклади взято зі збірки Бунта й Шаравського „Українські пісні“, вип. I)

Решта видів синкоп трапляються майже виключно в інструментальній музиці й, зокрема, синкопи на дрібних діленнях здибуємо навіть не в мелодіях, а здебільшого в акомпаніменті.

Тепер, перед тим як закінчити наш огляд музично-ритмічних явищ, нам лишається ще сказати дещо про категорії, незвичайного, несиметричного поділу тактової частини. Найрозповсюдженіша тут є знайома вже нам *тріоль*, тобто поділ тактової частини на три рівні (в часі) долі. В інструментальній музиці часто маємо випадки, коли в кожному голосі (тобто партії), іде правильний, подвійний поділ часток, а в другому—тріольний, наприклад:



У даному разі друга вісімка кожної горішньої чвертки приходить якраз поміж другої й третьої тріольної ноти. Для подолання цієї трудности гри, корисно у повільному темпі рахувати тріоль—«раз, два і три», пильнуючи того, щоб друга вісімка гори прийшла якраз на «і».

Цікавий зразок зіставлення тріольних вісімок у басу та чотирьох шіснадцяток у горішньому голосі зустрічаємо у фантазії-експромті (ціс-моль) Шопена:



Тут так само можна було б зробити математичний розрахунок, але, звичайно, легше, краще й далеко корисніше вивчати це слухом, стежачи за абсолютною рівністю руху кожної партії.

Інші крім тріолі не звичайні поділи будуть такі:

а) *квінтоль*—поділ частки на 5 частин замість 4-х,



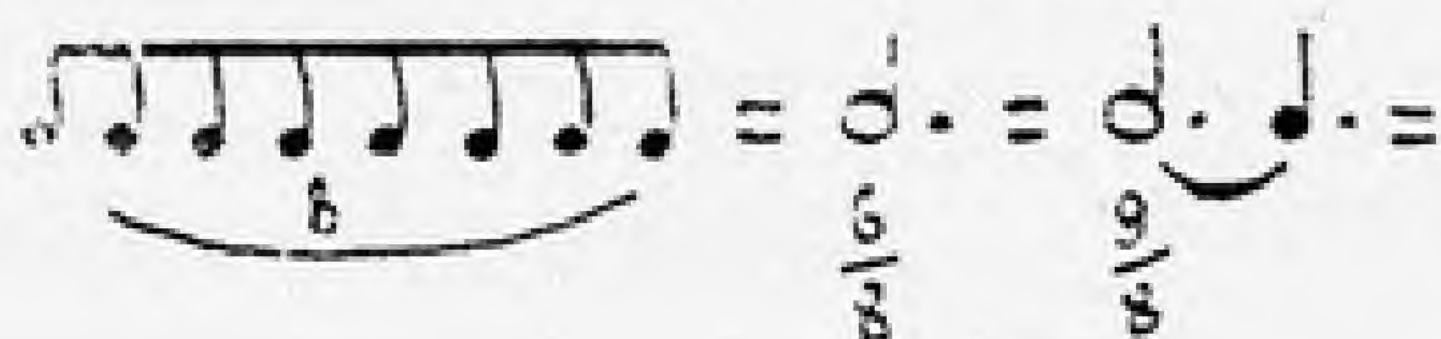
б) *секстоль*—поділ частки на 6 частин замість 4-х,



в) *септоль*—поділ частки на 7 частин замість 4-х,



г) *октоль* (у тричастинному розмірі)—поділ на 8 частин замість 6-ти чи 9-ти,



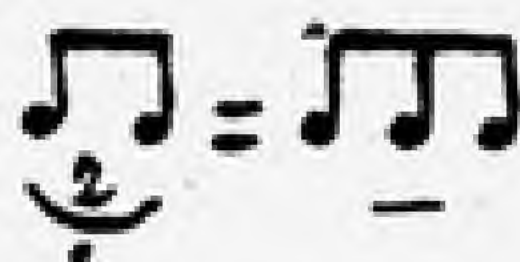
д) *децимоль*—(у тричастинному розмірі)—поділ частки на 10 частин, замість 8-ми,



е) *дуоль* (у тричастинному поділі) —



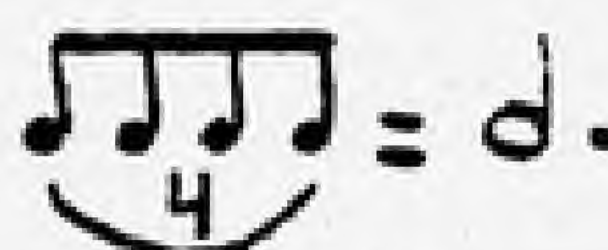
2 ноти замість 3-х,



ж) *квартоль* (у тричастинному поділі)



—4 ноти замість 6-ти.



На цьому ми кінчаємо з метром та ритмом і надалі перейдемо до нових відділів нотної грамоти.

Л. Лісовський.

З 1-го червня по Україні провадитиметься тримісячний огляд масової художньої роботи профспілок. В порядку участі в цьому огляді журнал з ближчого номера відкриє окремий розділ, присвячений оглядові.

Редакція закликає музкорів надсилати статті, дописи й інформації, в яких висвітлювати потреби масової художньої роботи, інформувати про хід огляду на місцях, викривати хороблі явища в художній роботі самодіяльних та професійних закладів тощо.

Музичного ЖИТТЯ

„ГИМН“ *) ЯК ОСЕРЕДОК ІНСТРУМЕНТОЗНАВСТВА

Прогаїна щодо наукового аналізування й дослідження музичних інструментів, почала заповнюватися з часу організації при Московському Державному Інституті Музичної Науки (ГИМН) низки різних комісій та секцій: комісії музичного інструментознавства, секції фортеп'янової методології, секції вивчення етнографічних інструментів, комісії дослідження й удосконалення гармоніки та допоміжних закладів: а) дослідно-показової майстерні, б) лабораторії для удосконалення гармоніки.

Велика кількість досить коштовних музичних інструментів, неточне й невміле визначення їх за браком наукового обґрунтування, потреба дослідження їхніх звукових властивостей, вимагали якнайскоршого утворення цих наукових організацій.

Організована чотири роки тому комісія музичного інструментознавства є перша спроба організованої об'єднаної роботи в цій галузі. Звичай музичних інструментальних майстрів таїти свої досягнення та винаходи найбільше гальмували організацію цього об'єднання. Після довгих переговорів та великої підготовчої роботи, тільки в січні 1924 р. ГИМН спромігся зібрати цю першу в історії виробництва музичних інструментів комісію.

Дослідна діяльність комісії інструментознавства полягала в зачитуванні наукових доповідей членами комісії на її регулярних засіданнях. Значну частину доповідей, завдяки тому, що більшість членів комісії вчені майстри-скрипалі, було присвячено вивченню та виявленню досягнень в галузі смичкових інструментів, класифікації інструментів взагалі, а решту—доповідям та повідомленням про різні інші інструменти.

Значну роль в роботах комісії відіграла державна колекція муз. інструментів, що її передано ГИМН'ові повесні 1924 р. В цій колекції зібрало найкращі й найкоштовніші зразки старовинних скрипок славетних майстрів: Амати Страдіварі, Гварнері та інші. Державна колекція, що мала до цього часу характер малопритульного музею, нині стала за об'єкт наукового студіювання з боку членів комісії і з боку майстрів дослідно-показової майстерні ГИМН'у.

Інструменти державної колекції не раз науково досліджувались комісією, а в тих випад-

ках, коли їх для ремонту доводилося вскривати, то їх піддавалося найпильнішому вимірюванню.

По-за цим державна колекція ГИМН'у постачала її постачає інструментами всіх видатних артистів і колективи СРСР. *)

При цій же колекції є особливий відділ народних інструментів, зокрема старовинних гармонік.

З метою найяскравішого виявлення шукань та досягнень в царині побудови смичкових інструментів за часи Жовтневої революції, а також для розвитку й поширення науково-обґрунтованих знань в цій царині, ГИМН з'організував виставку смичкових інструментів і музичний конкурс їх. Кращі інструменти було відзначено дипломами й ухвальними атестатами.

Особливий інтерес являє собою складання першої у нас в Союзі картотеки муз. інструментів та фототеки, тоб-то фотознімка кожного інструмента, які передбачається довести до двадцяти тисяч.

Цікаві роботи запису й дослідження звуків особливим апаратом «Осцилографом», за допомогою якого можна виявляти ті чи інші обертони, тембр звуку й т. ін.

По секції фортеп'янової методики пророблено велику роботу, яка виявилась у різних наукових доповідях та дослідженнях фортеп'яна, його техніки, побудови й т. ін.

Секція вивчення етнографічних інструментів організована повесні 1928 р. об'єднала всіх видатних знавців цього діла. Вона має на меті найдосконаліше вивчення та збирання етнографічних інструментів для докладного дослідження їх.

Висунуте самим життям питання про вдосконалення гармоніки після наради в Наркомосі РСФРР в січні 1927 р. під головуванням тов. А. Луначарського, було вирішено позитивно. Постановлено було влаштувати виставку гармонік та утворити при ГИМН'і лабораторію для удосконалення цього інструмента у зв'язку з чим і було організовано комісію дослідження та вдосконалення гармоніки.

Комісія ця поставила собі подвійне завдання: з одного боку студіювати гармоніку в ході її історичного розвитку й с-часнім її стані, а з другого—удосконалити існуючі нині ти-

*) «ГИМН» є скорочена назва «Государственного Института Музыкальной Науки» в Москві.

*) На Україні інструментами з цієї колекції користуються квартети ім. Вільйома та ім. Леонтовича.

ни гармоніки й витворити з неї музичний інструмент, який більше задовольняв би вимоги художньої музики.

Виставка гармонік відкрилася 13-го травня 1928 р. в Москві. По закінченні виставки було впорядковано конкурса на кращий інструмент, при чому найкращі гармоніки було відзначено різними дипломами й атестатами.

В роботі лабораторії при комісії вивчення й удосконалення гармоніки так само помітні значні досягнення, які можна було спостерігати вже на виставці. Серед експериментів особливо інтересні були створені гармоніки оркестрового типу.

Крім всієї цієї роботи з муз. інструментами при ГИМН'і організовано різні художні інструментові ансамблі.

Так, при етнографічній секції є оркестра народних інструментів, до складу якого входять домри квартового й квинтового строю, балайки, тусли, різні народні інструменти, а на

початку 1928 року туди ж було включено хроматичні гармоніки й концертніна.

Оркестра народних інструментів крім художньо-виконавчої роботи провадить різні експерименти що до вивчення оркестрової звучності та можливості включення до оркестрів, ще не випробованих в оркестрі народних інструментів руських, білоруських, українських та ін., з метою їх удосконалення.

Із числа інструментів експериментальної оркестри виділяються різні ансамблі, а саме: квартет туслів, квартет домр й ін.

Серед цих ансамблів слід відзначити квартет гармонік, який крім зазначеної вище роботи з оркестрою, популяризує серед мас новий тип оркестрових гармонік та бере участь у роботі лабораторії, демонструючи звучання нових гармонік, а також програваючи репертуар в методологічній комісії.

О. Мартінсен

КРЕШЕНДО В МУЗИЧНІЙ РОБОТІ НА ХЕРСОНЩИНІ

Музична робота на Херсонщині рік за роком поліпшується. Крім фахової муз. освіти, що її дає Херсонська Музпрофшкола, за останні роки значно поширилась і поглибшала муз. освіта в Херсонському ІНО.

В 1926-27 роках переводилася підготовча робота, а в 1928-29 році охоплено всі ділянки тонального мистецтва, при чому вже досягнуто певних результатів. Крім теорії музи, що викладалася для всіх студентів 1-го курсу, в позаакадемічні години працювали гуртки: диригентський, хоровий, гурток сольного співу, гурток скрипалів, гурток піаністів, оркестра народних інструментів і, як масовий музичний виховавчий чинник, було введено слухання музики для всього колективу ІНО один раз

на тиждень, дві години в вільний час від занять (у дні відпочинку). Окрім студентів та лектури ці години відвідувало вчительство і загалом громадянство. Основна установка: втягнути в музичну роботу якнайбільше студентства і цим поглибити муз. освіту, що на неї досі мало звертають уваги навіть і педагогічних ВИШ'ах.

Керує музично-гуртковою роботою бюро, що складається з керівників гуртків, їх старост та представників від студентських профорганізацій під головуванням викладача тонального мистецтва ІНО (він же організатор муз. роботи в ІНО).

Робота гуртків (за винятком гуртка сольного співу) базується на одному музичному матеріалі у всіх гуртках. Це значно поглиблює роботу гуртків і знайомить все студентство з муз. творами з певної послідовності і в спільному виконанні об'єднаних гуртків.

В ІНО, крім студійної роботи, музичні гуртки обслуговують вечори революційних і громадських свят, студентські вечірки, Червону армію та підшефні села. Гуртки хоровий, нар. інструментів і т. д. є базою для практичної роботи диригентського гуртка.

В кінці минулого учбового року було організовано перегляд річної роботи усіх муз. гуртків. На цьому вечорі було показано наскільки глибоко поставлено студійну роботу в гуртках, в якій студенти є не лише виконавці, а й керівники музичної штуки. Досвід такої роботи цілком виправдав себе. Так передбачається переводити музичну освіту в ІНО і надалі.

На чолі масової хорової роботи Херсонщини стоїть округова капеля. От наслідки її 3-річного існування: добірний репертуар на 7 окремих циклових концертів в 132 муз. п'єс (революційні, народні пісні, примітиви, пісні інших народів та зразки класичної музики). Дано



Будинок Херсонської Окркапелі



З залі для занять капелі

концертів 173 (з них безкоштовно 54 на революційних, громадських святах, з'їздах, конференціях та під час кампаній). Робота капелі поділяється на два періоди: Зимовий—виготовлення репертуару й концерти в місті і весняно-літній—подорожі капелі з концертами. За малим не всі райони Херсонщини відвідала капеля. В своїй роботі капеля вийшла за межі своєї округи і відвідала інші округові робітничі центри: Миколаїв, Криворіжжя, Запоріжжя, Нікополь, Марганцеві копальні, Мелітопольщину й Дніпрельстан. Всього відбулося 16 подорожів.

Після прослуханих концертів капелі, змінився репертуар алюбних і селянських хорів Херсонщини,—його в значній мірі перейнято від капелі, і не чуємо уже зараз антирадянських і антихудожніх творів Давидовського («Бандура», «Кобза» тощо). Засновано за допомогою капелі 7 хорів на окрузі, над якими капеля взяла шефство. Зв'язок капелі має з 78 хорами Херсонщини та з 6 хорами інших округ. При капелі є студія з 18 осіб. Робота студії полягає у вивченні теорії музики, сольфеджіо, виразі постановки голосу, лекцій з історії музики, вивчення української мови.

Внаслідок роботи студії маємо кваліфікованих співаків із молоді, якими й поповнено капелю. Набір студії на наступний рік зроблено.

Минулого літа організовано було об'єднані виступи Херсонської капелі з Миколаївською, що відбулися в обох містах. ¹⁾ Зараз Херсон-

ська капеля проробляє питання про змагання між капелями Херсону й Миколаєва.

Але є в житті капелі і негативна сторона: матеріальний стан капелі з кожним роком гіршає. В 1928 році капеля працювала два місяці без всякого утримання, а 1929 р. вже 3½ м-ці і поліпшення не передбачається. А такий стан капелі загрожує припиненням її існування.

У великій мірі сприяє роботі капелі хоч те, що вона має власне приміщення, переустатковане з бувшої церковної аудиторії. Є три кімнати: гарна робоча зала, устаткована меблем і прикрашена портретами та відповідними гаслами, червоний куток і кімната управи капелі.

Підсумком літньої хорової роботи Херсону був виступ у день МОДР'у, в якому взяли участь: капеля і 6 хорів алюбів в кількості до 200 осіб. Такий виступ у Херсоні був уперше. Був і другий такий виступ у дні Жовтня, але більший—400 осіб.

Капелі є показники масової хорової роботи округ, а тому слід підтримати думку, висловлену раніш в журналі «Музика Масам», про організацію з'їзду капель. Бажано провести це так: в одному із міст України з'їхатись усім капелям, проглянути концерти окремо кожної капелі—це був би перегляд роботи капель, провести конференцію і виробити хоча ориєнтовний загальний план роботи, а в заключення організувати об'єднаний виступ усіх капель. Інакше можна перевіряти роботу капель на місцях та скликати один раз на рік диригентів капель і проробляти з ними відповідну роботу. Бажано знати погляд зацікавлених в цьому центральних музичних установ.

Г. Ситник



В червоному кутові капелі

¹⁾ Див. довідка в М.-М. № 9—29 р.

Музичні й хорові гуртки, капелі, ансамблі й ін., візьміть якнайактивнішу участь у переведенні огляду-змагання художньої роботи профспілок та в місячнику української культури.

РОМЕНСЬКА державна округова КАПЕЛЯ ім. Леонтовича

Роменська капеля працює з 1922 року без усяких перерв аж по цей день, тобто вже вісім років. За ці роки довгої упертої праці вона набула собі певної художньої цінності й великої популярності, особливо серед робітничо-селянських мас. За цей час капеля влаштувала 411 концертних виступів та 55 мандрівок—на села, до Харкова, Херсона, Лубенської, Прилуцької й Кіровоградської округ, обслуговувши понад 250.000 слухачів. Капеля має в своїм репертуарі з 300 творів найрізноманітнішого характеру.

Обслуговування Червоної армії завжди було одним з головних завдань капелі і вона тримає тісний контакт з нею. Капеля є шефом 21 полка, який і обслуговує підчас різних свят.

Літом м. р. капеля брала участь у постановці фільму «Земля» в картинах «нового побуту».

Звичайно, чимало перешкод зазнала капеля за час свого існування, особливо на матеріальному фронті. І нині вони ще є, але порівняно з минулим перспективи час від часу все-таки кращають. Дотація капелі становить нині 6.000 крб. річно і матеріальний стан хористів значно покращав, хоча 25—45 крб. на місяць це, звичайно, не утримання, для співака, що часто подорожує по селах, і в годину, і в неgodу, а змоги сполучити з іншою немає.

Чимала перешкода в роботі капелі—це є плинність складу її через незадовільний матеріальний стан хористів. Але хоча склад хористів і мінявся, все ж таки головне ядро найкращих сил залишилось на місці і це дало змогу не тільки підтримувати художній високий рівень капелі, ба навіть щороку підвищувати його на певний ступінь.

Нині персональний склад капелі стабілізувався і становить 30 осіб.

Коли слухаєш якусь артистичну одиницю через три-чотири роки, то звичайно випадало б писати про те, що вона являла собою колись і яка вона є тепер. На цей раз я не писатиму про це, а скажу просто: «коли диригент стане відразу на правдивий шлях у праці з капелею, коли колектив співців зрозуміє свого диригента, коли між ними є тісний контакт і згода, то, як кажуть, «і тепер, і у четвер» слухаєш її радо, з задоволенням, а головне—ти спокійний, що аудиторія, яку капеля обслуговує, одержує не сурогат, а справжню мистецьку, музичну культуру.

Прослухавши низку пісень масових, революційних, складних (т. зв. художніх) та народних, різних композиторів у виконанні капелі, можу сказати, що, поперше, слово до слухача доходить, подруге—кантилена, піяно, меца-воче—є, форте в фортисімо—помірюване, не різке.

Не входячи далі у дрібниці виконання поодиноких пісень, дозволю собі подати кілька зауважень диригентові капелі, а тим самим може й іншим диригентам, які варто б було віднести до пісень «Ой, да ви, комаріки» П. Козицького та «Ой п'яна я, п'яна» П. Демуцького. Першу—оригінально, ново й зразково аранжовану пісню на мішаний хор, не радив би розтягувати. Слід пам'ятати, що розтягнена мелодія, хоч як була би вона оздоблена художніми визерунками інших голосів, поповнена хоч би яким вишука-

ним супроводом інструмента, не досягає своєї мети, тобто не зафіксується в пам'яті слухача, розливається, не засвоюється аудиторією. Міра темпу пісні все одно, що міра темпу в бесіді промовця: поспішити промовець у бесіді—недобре, бо слухачеві трудно уловити думку його, розтягне—теж негаразд, бо слухач занудьгує й прослухає те, що йому потрібно знати. Отак само і з піснею.

Висновок: уповільнення, навмисне розтягування пісні можливе тільки при бажанні композитора чи диригента виказати перед глядачами вищу техніку хорового співу, мистецтво постановки голосів, їх злиття в єдиний акорд.

Капеля може співати пісню «Ой, да ви, комаріки», широко, але в такому разі виконання досягне мети тільки тоді, коли керівник зверне увагу на думки подані у висновку.

Тепер кілька слів про примітив «Ой, п'яна я, п'яна» П. Демуцького.

Народні примітиви, цебто народні пісні із заспівами, виводом, підголосками викив зперше Демуцький, демонструючи їх із своїм великим Ахматовським селянським хором.

Протягом часу примітиви перейшла на сцену театрів українських. У 1923 році хорстудія ім. Стеценка при допомозі Демуцького влаштувала навіть кілька концертів, зложених з самих примітивів. Відтоді немає хору, капелі, які б не співали примітивів Демуцького, навіть більше,—вони завжди є головною «принадою» концерту, вони часто «вивозять» концерт. Та й не дивно, бо примітиви це пісні нашого села, це життя, серце трудящого люду... Отже, коли їх демонструється в художньому виконанні, чи подається жанром, з додержанням народного колориту, не треба нових, необгрунтованих ефектів, цокатків, портаментів, глісандо, словом ставати на шлях «малоросіянищини» і знижувати їх цінність всяким некультурним недотепством, а співати просто, безпретенсійно, без самовиставлення. Не говорити за них, бо вони сами за себе скажуть.

Вертаючись тепер до виконання примітиву «Ой, п'яна я, п'яна» капелею треба сказати, що виконання його просте, не разуче, викликає не огиду до п'яної людини, а жаль, співчуття. Можна лише порадити диригентові провадити пісню трохи жвавіше, маючи на увазі те, що «п'яницькі», як і «жартовливі» пісні на селі виконуються більш-менш декламаційно.

Керівник капелі А. Воліківський—коректний диригент, освічена музично людина, диригує впевнено, веде співців уміло, відчуває нюансування і міру динаміки, впливає на аудиторію та вчить її, як справжній педагог.

Склад капелі достатній, голоси чисті, дзвінкі. Переважає м'який тембр, через те капеля не галасує. Співає ритмічно, уважно, чітко, а головне, послухно. Відчувається тільки деяка втома, але це не дивно, бо капеля їздить по селах, мандрує, не зважаючи на спеку, дощ, пилюку і неgodу, за всяких умов, несучи пісню на село.

Капеля одинока цінна музична одиниця в Гомнах і справжня гордість Роменської округи.

В. Верховинець

„ЕВОКАНС“



Композитор диригент „Евокансу“ Е. Шейнін

На Україні, ба й усьому СРСР, не було досі жодної єврейської капелі, на яку можна було б покласти виконання музично-політичної роботи серед єврейської людності. В масовій музичній роботі серед останньої досі панувала аматорщина та безладдя.

Отже, утворення в Києві єврейської капелі «Евоканс» треба вітати. Народилася вона з ініціативи окрфілії Робмису, культвідділу ОРПС та євбюра окрнаросвіти Київщини, діставши всемірну підтримку і з боку кооперативних та громадських організацій.

Капела виявила себе життєздатним і художньо - цінним колективом, що за короткий час проробив чималу підготовчу й концертну роботу і дав уже коло 50 концертів (за 6 місяців) у Києві, Житомирі й Харкові.

Репертуар «Евоканс'у» охоплює всі галузі хорової, ансамблевої й сольної музики і розрахований на обслуговування так аудиторії з дорослих, як і дитячої. Особливу увагу звернуто на репертуар із шкільних, піонерських та комсомольсь-

ких пісень. Пильна художня проробка «Евоканс» цього матеріалу й показові виступи з ним серед дітей та комсомольців повинні піднести серед останніх вагу хорового співу й художній рівень піонерської та комсомольської пісні.

Художню пропаганду серед дорослих ведеться спершу на очищеному фольклорі (нар. творчість) та на матеріалі робітничих і революційних пісень. Цей матеріал, масовий, але художньо оброблений, підготує слухача й до сприйняття класичної музики та сучасного складного музичного мислення. Звернуто увагу й на твори старих єврейських музик (Ієрухом, Нісен, Бельзар, Зейдель з Рівного). Ці композитори — самоуки. Їхні твори, інколи технічно безпорадні й банальні, часто, однак, виявляють неабиякий хист своїх творців. І якщо покопатися в їхніх «мислених партитурах», що нині перебувають абиде, там можна знайти чимало такого надхнення й краси, що в змозі хвилювати ще й нині навіть і досвідченого слухача. Не дурно ж її радо використовує синагога саме в останній час, щоб притягти до себе єврейське населення, релігійний дурман серед якого розвіюється.

Але по суті своїй це музика *не релігійна* і зовсім чужа «скарбовому» стилю: вона переважно глибоко народня і в цьому й полягає секрет її впливу й популярності. Отже, цю зброю треба вибити з рук церковників. Талановиті твори старих майстрів рукою сучасного майстра-художника можна перелити в інші форми, в інші художні цінності на користь трудящим.

Щасливе поєднання в керівникові «Евокансу», т. Є. Шейніні, таланту диригента й композитора дало змогу йому розв'язати це завдання — одібрати з усього вищевказаного матеріалу соціально й художньо цінніше й обробити його.

Тим то більшість репертуару й становлять твори Є. Шейніна: обробки — «Три кравчихи» (анонімна пісня на слова Перетця, що розповідає про тяжку працю кравецьку, працю для втіхи, щастя багатіїв за рахунок здоров'я й нещастя робітниць кравчих), «Борух Шульман» (нар. пісня про єврея, що забив у Варшаві губернатора Конєстантинова), «Жито» (піс-

ня євреї-землероба про злидні нещастя). «На фабриці Зарицького» (про страйк у 1905 р. в Черкасах), «Коліскова», «Почаївські дівчата», «Він відїжджає» (побутові нар. пісні, останні 2—любовні) та оригінальні твори—«Не блукай більше в темряві» (на текст старої революційної євр. пісні), «Піонерська», «Мій батько мелямед, а я комуніст», «Пісенька про Озет», «Всі разом куймо нове життя».

Весь цей репертуар зроблено т. Шейніним художньо, з повним знанням музичних властивостей хорового ансамблю, часто з контрапунктичним пов'язанням народньої теми з темами власними. Можна закинути авторові хіба досить складну фактуру, відсутність в програмі масової пісні, що її б посунути в робітничі маси через популяризацію у виконанні капелі.

До пісень такого характеру наближається пісня «Барабанщик» Мільнера, яку

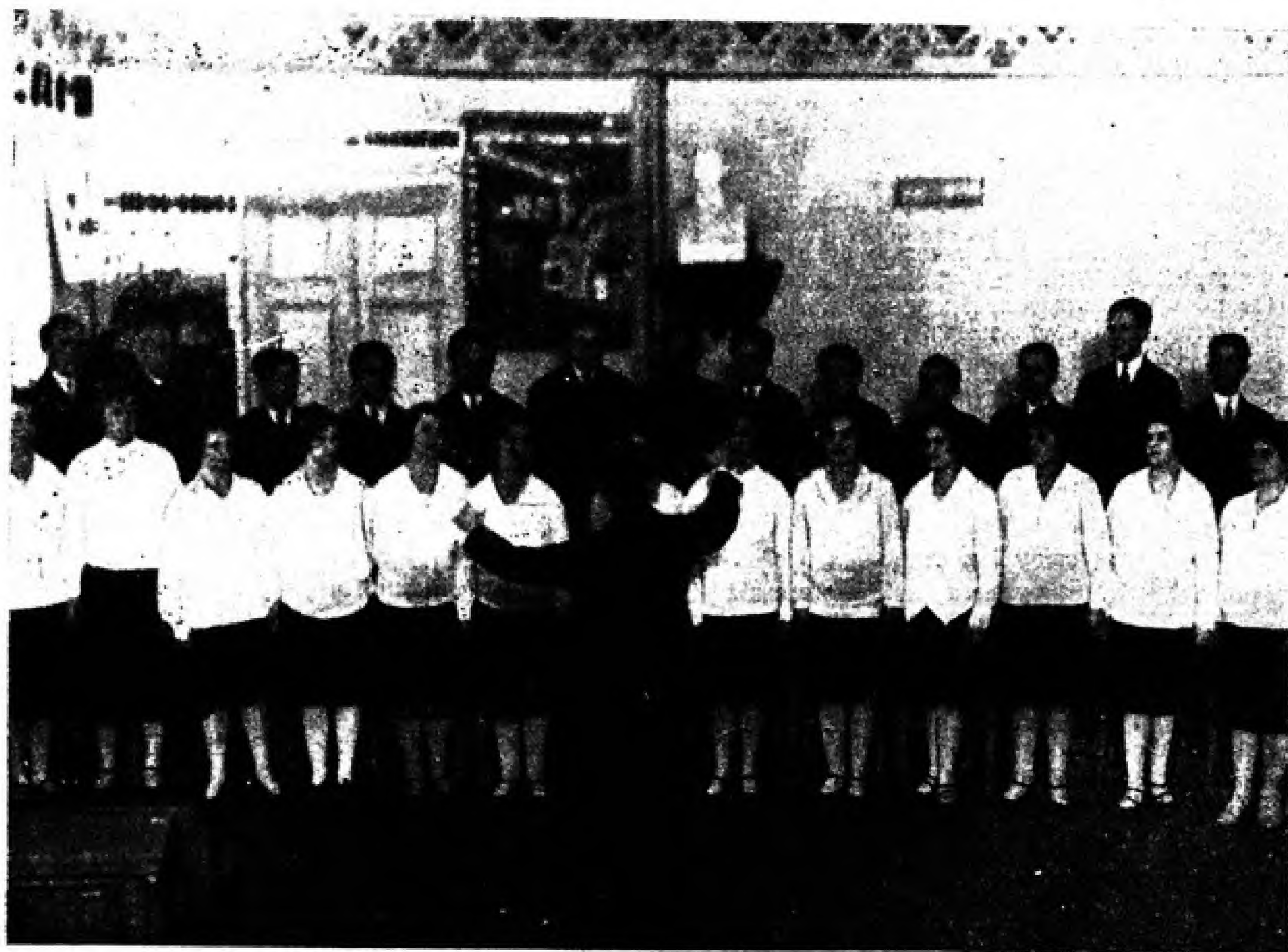
капеля виконує в супроводі ударних інструментів.

Виконання «Дивного фльоту» Козницького та уривку з ораторії Мусоргського «Ісус Навін» (текст дано новий) капеля довела здатність опанувати вельми складні хорові твори.

Капеля невеличка — 28 чоловіка, але завдяки доброму доборові голосів звучить повнозвучно. Виконання подекуди дуже високого рівня, що треба однести на рахунок керівника, який чудово подає музичну фразу, ритміку, знаходить красиві вокальні ефекти й виразно проводить мелодичну лінію по всіх голосах.

Сподіватимемось, що розпочата «Евокансом» масова муз.-політична робота широко розгорнеться при підтримці суспільності всієї, як одна з галузок будівництва пролетарської музичної культури.

Є. Ю. Шейтка



„Евоканс“

Репетиція під керуванням Є. Шейніна

27-ма ПОДОРІЖ „ДУМКИ“

З 23-го вересня до 10 грудня 1929 р. «Думка» побувала в Коростені, Житомирі, Бердичеві, Вінниці, Жмеринці.

У Коростені на вокзалі «Думку» зустрічали представники від ОПК, міськради, окрнаросвіти, робітників, залізничників та вчительської конференції, що саме в той час відбувалася.

У свою чергу делегація від «Думки» з керівником одвідала ОПК Коростенщини, щоби привітати парторганізацію, як керівника соцбудівництва.

Концертів відбулося 4, в приміщенні театру ім. Франка. Перший—для членів профспілок, перед початком якого тов. Городовенко доповів про роботу «Думки», про її закордонну подорож й значення її, і, відповідаючи на привітання від Червоної армії, запросив червоноармійців на концерт для них улаштований безплатно. Другий концерт був для залізничників, третій для червоноармійців, підчас якого вони піднесли «Думці» грамоту, а четвертий для делегатів окружної конференції ударних бригад. Присутніх, на цих 4 концертах було 4.000 чол.

У Житомирі концертів було 6 (у приміщенні Міського театру). Перший — для волинського комсомолу з доповіддю т. Городовенка про роботу «Думки», коли капеля, разом із комсомольцями, винесла протест проти контр-революційної діяльності СВУ. Після було дано 2 прилюдні концерти вечірні, а ранком для учнів міських трудшкіл. Учні вітали капелю адресою й промовою інспектора соцвиху окрнаросвіти; закінчився концерт співом «Інтернаціоналу» «Думки» разом з аудиторією. Тоді відбулося ще 2 концерти для членів профспілок. Разом у Житомирі «Думка» обслужила 4.550 слухачів.

У Бердичеві перший концерт було дано для окрпартконференції, другий для комсомольців, (де капелю вітали представники комсомолу й пролетарського студентства), третій — прилюдний і четвертий — для членів профспілок. На концертах було 3.500 душ.

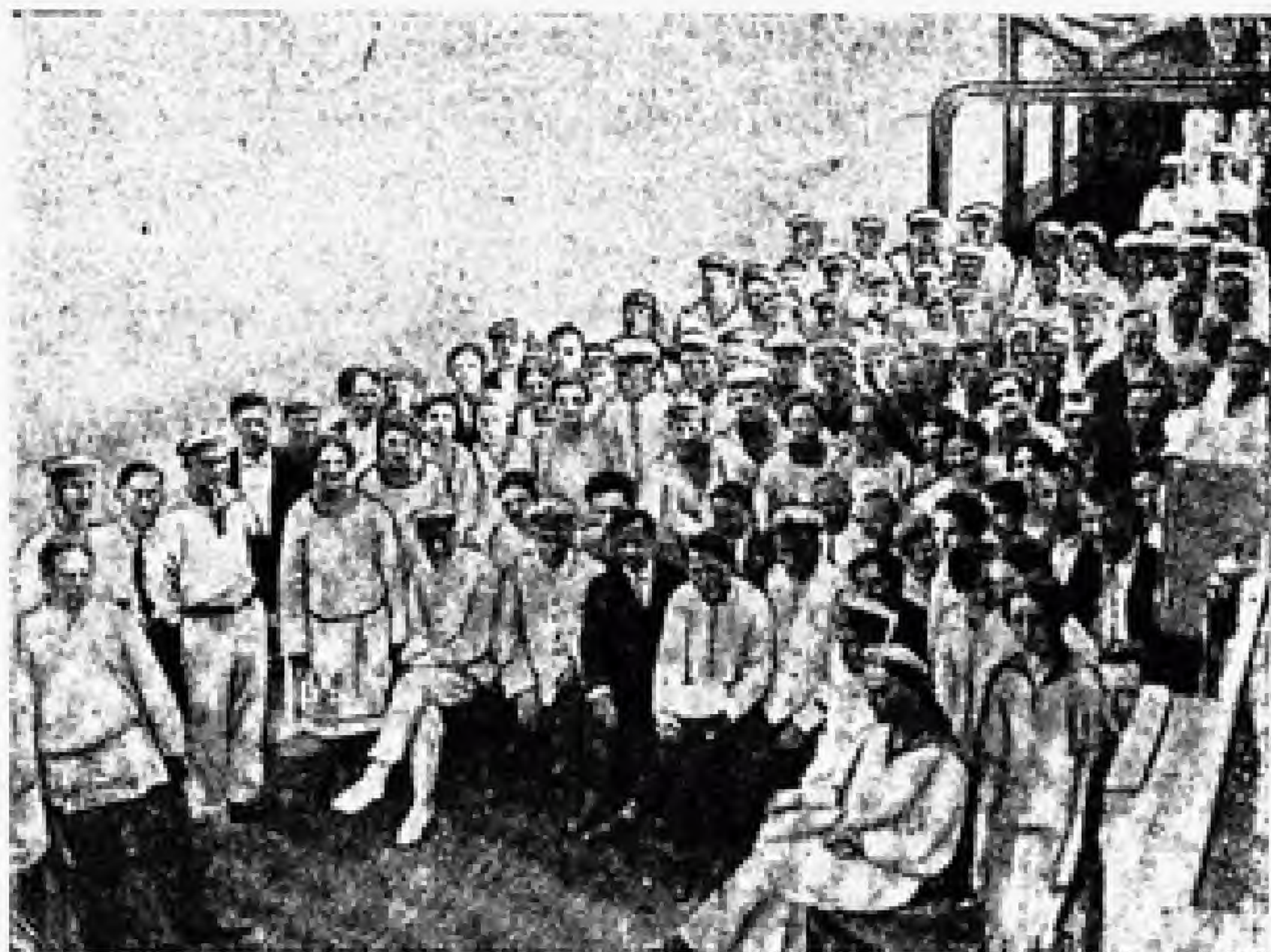
Коли «Думка» прибула до Вінниці, то на вокзалі було влаштовано зустріч-митинг, куди робіт-

ники прийшли організовано, лавами з прапорами й оркестрами. На прилюдному першому концерті доповідь про роль мистецтва в соціалістичному будівництві та про роботу капелі зробив Городовенко, вітав капелю ректор Вінницького ІНО.

Другий концерт для комскладу та червоноармійців, третій для учнів трудшкіл. Діти з піднесенням закінчили концерта, співаючи «Інтернаціонал» з «Думкою». Четвертий концерт влаштовано для робітників та членів профспілок. На 5 концертах перебувало 3.950 душ.

У Жмеринці було 2 концерти для профспілчан, залізничників та делегатів вчительської конференції. Робилося так само доповіді про роботу капелі, її подорож закордонну та роль мистецтва в нашому соцбудівництві.

Загалом за 17 днів цієї подорожі відбулося 21 концерт, з яких 3 безплатних; прослухало «Думку» понад 17.000 організованих слухачів.



Капеля думка підчас концерту на крейсері Червона Україна влітку м. р.

ПОГУРТКАХ

Треба навчати співу і в технічних профшколах

За час мого перебування в Житомирській індустр.-техпрофшколі я помічав велику тягу майже всіх учнів до співів. Бувало як зійдуться учні на якінебудь збори, хлопці й дівчата сядуть купкою й виспівують: «Дубінушку», «Кірпічків» чи «Ой, у лузі та ще й при березі». Звичайно і співців, і слухачів цей матеріал не задовольняв. Ми, учні, вимагали від адміністрації школи, щоби нам дали керівника для хору, що його надумали організувати. Довго адміністрація від цього відмовлялась, мотивуючи тим, що немає коштів на керівника, але ініціатори не вгадали, на багатьох засіданнях здіймали це питання, поки, нарешті, хоргурток таки організували; на керівника адміністрація запросила т. Тимашівського. До хоргуртка записалося 60 чоловіка і майже всі старанно одвідували співанки. В роботі не гнались за кількістю річей, а надолужали якістю,

всяко намагаючись обробити їх більш художньо. Вивчали революційні, народні пісні й пісні композиторів: Лисенка, Леонтовича, Стеценка, Козицького, Верховинця, Вериківського, Попадича та інших. Всі учні школи коло (400 чол.) слухали хор з задоволенням. Вимагали частіших виступів і хор що змозі ще задовольняв. Тепер уже не чути було «Кірпічків» і т. ін. Учні співають пісні, що їх перейняли від хору.

Закінчивши вже школу, маю надію, що й надалі хор продовжуватиме величезної ваги культосвітню роботу серед учнів профшкілців. Разом з цим висловлюю побажання, щоб відповідні органи вжили заходів, щоб при профшколах, де є відповідна достатня кількість учнів, були постійні керівники хорів. Потрібно бо, щоб учень-профшкілець, виходячи спецом в якісь галузі роботи, був хоч трошки свідомий в музично-співотому мистецтві.

М. Герасимчук.

Хоргурток при Біликському сельбуді (Кобел. окр.) організувався ще 1921 року, але хористи працювати одночасно і в церковнім хорі. Таке становище тривало до 1924 року, коли церковний хор зовсім розвалили. Відтоді й хор почав працювати далеко успішніше. Правда, були деякі занепади в роботі гуртка, розчарування в своїх силах і т. інш., але дуже добре впливали щоразу приїзди Полтавської хорової капелі та капелі бандуристів. Після цих відвідань робота гуртка знов пожвавлювалась і гуртівчани працювали з подвійною енергією. Керує гуртком тов. **Шалсван** — диригент самородок. Постійно хор працює з 1928 року. Склад хору 47 осіб, здебільшого залізничників ст. Ліщинівки та Полтави, що мешкають у с. Бліках. За минулий рік хор зробив 18 концертів у сельбуді, з них 6 платних, а решта безплатні. Прибуток з концертів пішов на придбання хорової літератури, переплату журналу «М. М.» та інші потреби. Гурток на останніх загальних зборах поставив на порядок денний справу організації районної хорової олімпіади, підвищення кваліфікації гуртівчан, запровадження культурно-виховної роботи серед членів гуртка та виїзди на околинні села. Хоргурток цілком ухвалив прийняти положення про хоргуртки при сельбудах та правила внутрішнього розпорядку, рекомендовані журналом «М. М.».

Горгола.

Концерт хору 32 Харківської школи для селян.

Концерт хору школярів, що відбувся в Харківському селянському будинкові 26-ІІ—30 р. для селян, був теплою зустріччю організованої культурної дитячої одиниці з делегатами неможли-

нами. Керівник хору т. Бекасів підібрав репертуар, близький незаможному селянству, яке становило аудиторію того вечора: «Прапор Червоний» Вериківського, «Наша спілка молода» — Козицького, «Комсомолец молоденький» — Дрімцова, «Ой, видно село» — Богуславського, «Гри-ми, грими» — Верховиця, «Вічний революціонер» — Лисенка та народні пісні: «Ой, у полі криниченка» Герасимчука, «Повій, вітре» — Ступницького, «Дударик» — Леонтовича, «Ой, три шляхи» — Богуславського, «Ой, літа орел» — Стеценка, «Гей, ви, стрільці червоної» — Леонтовича. Дуже вдало було виконано пісню «Ой, три шляхи», а пісню «Гей, ви, стрільці червоної» з бажання слухачів довелося навіть повторити.

Хор кількістю в 150 чол. показав велику організованість. Любо було дивитись, коли на сцені вийшли вперше хор, — без шуму, всі як один у піонерських костюмах, вистроїлися діти рівними рядами. Наявність дуже доброї дикції хору й задовільної ритмічності справила приємне враження на аудиторію, що не поскупилися на оплески.

Існує хор уже майже три роки. Раніше він був значно слабший, але з осені 1928 р. адміністрація школи й керівник хору приклали сил і за короткий час перетворили його на гарний, великий хор, який зараз веде широкую культурно-громадську роботу.

Маленька деталь: 30 карб., що їх сельбуд видав на переїзд школярів трамваем до місця концерту (Сельбуд), учні-хористи на загальних зборах хору постановили віддати в фонд посівкампанії, а самим йти пішки до сельбуду.

В. Дякий.



Хор 32-ої Харківської трудшколи під кер. Бекасова (сидить у центрі)

БІБЛІОГРАФІЯ НОТОГРАФІЯ

НОВІ КНИЖКИ З МУЗИКИ.

ИГОРЬ ГЛЕБОВ. «А. Г. Рубинштейн в его музыкальной деятельности и отзывах современников» (1829—1929). Видання «Музсектора ГИЗ РСФСР», Москва, 1929 р., 2000 прим. стор. 181. Ціна 2 карб. 50 к.

16-28 листопада м. р. минуло сто літ з дня народження А. Г. Рубінштейна. Ця дата пройшла ніяк не відзначеною в нашій не тільки періодичній, але й музичній пресі. Тим відрадніше поява вищезазначеної книжки Глебова, що багатьма сторонами прагне заповнити ту прогалину, яка є в нашій музичній літературі про Рубінштейна. Якщо деякі сторони різноманітної діяльності Рубінштейна одійшли в минуле (його композиторська діяльність, зовсім застаріла), то в галузь, яка ще довго буде притягати до себе увагу дослідників історії російської музики 19 ст. Я маю на оці його хист організатора та адміністратора, що зробив можливим протягом невеликого часу змінити погляд і держави, і суспільства на музику і протиставити панівному тоді типові музики дилетанта - аристократа тип музики-професіонала, «різничинця». Ця сторона його діяльності досі ще не досить вивчена й висвітлена.

Книга Глебова не є дослідженням життя та творчості Рубінштейна, не дає ніякої оцінки його діяльності під поглядом ідеології пролетаріату. Як каже сам автор його дослідження перетворилося на своєрідний монтаж з великої кількості думок та нотаток сучасників Рубінштейна. Треба визнати, що автор дуже детально і критично поставився до того багатющого матеріалу, список якого подано в кінці книги (зібрані в одно ціле інколи невеличкі штрихи з життя Рубінштейна, ще яскравіше відтіняють його здібності). В цьому і плюс, і мінус книги. Плюс тому, що всякому, хто зацікавився б діяльністю Рубінштейна та його епохою, дасться ніби то в конденсованому вигляді, все те,

про них що без цієї книги довелось би вишукувати по безлічі різних мемуарів, листів та інших видів літературної діяльності його сучасників; мінус — тому, що питання—як же ставиться наша сучасність до всіх сторін діяльності Рубінштейна? — лишається без відповіді.

Треба думати, що наше молоде марксистське музикознавство дасть ґрунтовну оцінку, життя і творчості Рубінштейна.

В. Кісельов

ЛЕОПОЛЬД АУЕР. «Моя школа гри на скрипке». Переклад з англійської І. Гінзбурга й М. Мокульської під редакцією і з передмовою С. Гінзбурга. Видання «Тритон», Ленінград 1929 р., ціна 2 карб.

Ця книга знаменитого скрипача й педагога Ауера безперечно повинна звернути на себе увагу всіх тих, кого цікавлять питання гри на скрипці. Автор робить у ній підсумок своєї 60-ти літньої педагогічної та артистичної діяльності і підсумовує поради та вказівки не одного покоління світових скрипачів-солістів та педагогів.

Уже з другого розділу автор подає практичні поради про те, як держати скрипку, смичок, як треба робити вправи, про звук та способи видобування його, про вібрацію, портаменто, глісандо, про штрихи, деташе, мартеле, стакато, спікато, рікошет, тремолю, арпеджію, легато, далі про техніку лівої руки (зміна позицій, надавлювання пальців на струни, вигравання гам та вправ, алікатура), про двійні ноти та трель, про гами в терціях, у квартах, у секстах, звичайні октави, децими, акорди, про флажолет (натуральний, штучний та двійний) про прикраси, цінкато-нунанси, фразування, стиль, а ще далі про старий та сучасний скрипковий репертуар та практичні зауваження щодо репертуару.

На жаль багаторічний стаж далеко не у всьому й не всім іде на користь. От і в Ауера: при великій кількості цінних вказівок, у книжці знаходимо таку безліч чисто старечого «пустословія», що навіть дивуєшся, що редактор на друкування його не пошкодував зайво витратити стільки паперу.

Хоч зайву «болтливості» автора книги він і відзначає, тим попереджаючи читачів критично ставитися до тверджень Ауера, що не стосується питань самого навчання.

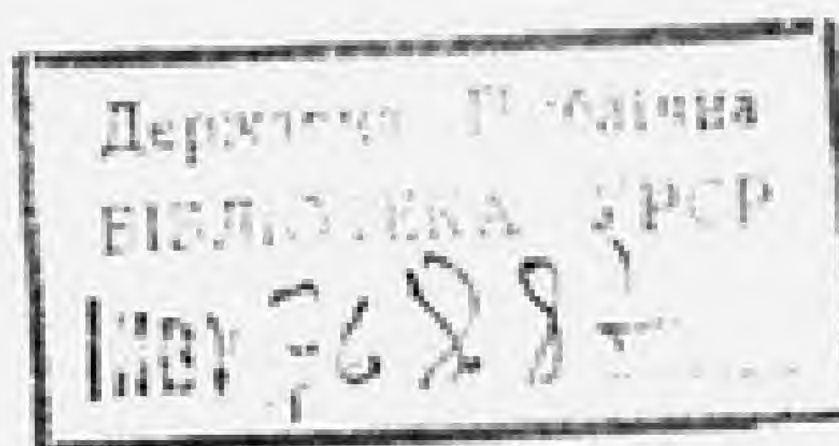
Всеж і скрипач-початківець та аматор, і посадутий учень, і навіть молодий педагог зможуть знайти, вірніше—вишукати із пересипаного старечим базіканням матеріалу, корисні для себе зерна практичних вказівок, щодо гри на скрипці

І. Букінік

УВАГИ ДО НОТНИХ ДОДАТКІВ

1. Композитор Пилип Козицький, автор уміщених в додаткові творів — «Марш Сельбудів» та «Пісня батрана», народився 23-X—1893 р. на Київщині. Навчався композиції в Київській консерваторії в професорів Р. Глієра та Б. Яворського. П. Козицький написав: низку хорових

2. Автор сольоспіву «Комунари» та масової пісні «Гей, у нашому селі посмутилися куркулі» — Кость Данькевич, нар. 1905 р. в сім'ї селянина з Чернігівщини, партійця-комунара, що в 1919 р. був забитий білими. Муз. освіту дістав К. Данькевич в Одеському муз.-драм. Інституті (1923-



творів, сольоспівів, квартет та сюїту для смичкового квартету, симф. сюїту «Козак Голота», варіації для фагота й симф. орк. та музику до 8 п'єс («Диктатура», «Коммольці», «Сава Чалий» й ін.). Працює також у галузі музичної критики та викладає історію музики в Харк. Муз.-драм. Ін-ті. З 1924 року безперервно перебував в президії Всеукр. Муз. Т-ва ім. Леонтовича, а нині ВУТОРМ'у.

1929 р.р.). як піяніст (у проф. М. Рибіцької) та композитор (у проф. В. Золотарьова та П. Молчанова). Написав кілька творів для ф-п (прелюди й інш.). 15 сольоспівів, кілька масових пісень, смичков. квартет, ф-п. квінтет та увертюру для симфон. орк. Член композиторської майстерні й правління Одеської філії ВУТОРМ'у.

3. Про Григорія Драненка, що написав «Марш КНС» див. у «Муз. Мас.» № 7/8-29 р.

НАШЕ ЛИСТУВАННЯ

Кремінчуцькій держ. окр. капелі. На зауваження редакції з приводу відсутності деяких пунктів у в/угоді про соцзмагання з Полтавською держ. окр. капелю, ви пишете, що капелі—і ваша, і Полтавська — ведуть боротьбу із «давидовщиною», що прилюдні концерти-лекції та концерти-диспути організовуєте, що стінгазета й книгозбірня є, що зв'язок з муз.-гром. організаціями тримаєте.

Вважаємо, що раз роботу в вказаних напрямках ведеться і вестиметься, то її й треба було вказати в угоді.

Обидві окр.капелі повинні б уже обговорити в себе засади утворення т-ва «Музика мас» (див. передову «М.—М.» № 10/11) і винести ухвалу про в'ходження до Т-ва поки-що на правах осе-

редку до оформлення його по затвердженні статуту й всеукраїнській конференції осередків т-ва.

В галузі боротьби за ідеологічно-художню чистоту масового музичного репертуару, що є невідкладним завданням масової музичної роботи, замало боротьби із «давидовщиною»,—є ще «малоросійщина», «циганищина» й т. ін. Саме в цьому напрямку хибує репертуар, зокрема, й вашої капелі, бо в ньому, як ви вказуєте, є твори Покраса, Хайта, Ярославенка. Отже, вам треба вжитися за цю роботу, почавши з перегляду репертуару, докладний показчик якого просимо (не тільки прізвища авторів, а й назви творів) надіслати і нам.

Решту питань вважаємо за розв'язані вашими поясненнями.

Редколегія: т. в. о. відповідального редактора й представник ЦК ЛКСМУ—В. Васютинський, заст. редактора—П. Козицький, представник к/в ВУРПС—Н. Рабічев, відповідальний секретар—Ю. Ткаченко.

Ціна окремого номера—30 коп.

УКРТЕАКІНОВИДАВ

Київ, Бульвар Т. Шевченка, № 12

ЧИТАЙТЕ Й ПЕРЕДПЛАЧУЙТЕ

ЖУРНАЛ „КІНО“

На 1 р.—57 премій, 3 крб. 20 к.

На ½ р.—26 премій, 1 крб. 70 к.

На 3 міс. 85 к.

Розстрочка річним передплатникам

При передпл. 1 крб. 20 коп.

I/III 1 крб.

I/V 1 крб.

ЖУРНАЛ „РАДЯНСЬКЕ МИСТЕЦТВО“

На 1 р.—25 премій 6 крб.

На ½ р. 3 крб. 20 к.

На 3 міс. 1 крб. 65 к.

Розстрочка річним передплатникам

При передпл. 2 крб.

I/III 2 крб.

I/V 2 крб.

„КІНО-ГАЗЕТА“. На 1 р.—20 премій, 1 крб. 20 к.

На ½ р.—60 коп.

ПРЕМІЇ, ЯКІ ОДЕРЖУЮТЬ РІЧНІ ПЕРЕДПЛАТНИКИ:

Журн. „К і н о“

6 книг
25 худ. листівок
26 лібрет

„Кіно-Газета“

2 книжки про кіно та театр
8 худ. листівок
9 лібрет

Журн. „Рад. Мистецтво“

10 оперов. та драматичн. лібрет
15 худ. листівок

Передплату приймають уповноважені „Укртеакіновидава“, всі кіоски в кіно-театрах, Газетне Бюро НКП і Т., Контрагентство Друку, ДВУ та „Книгоспілка“.

ВИЙШЛИ З ДРУКУ:

К. Миклашевський—„Звукове кіно“

С. Орелович—„Нотатки фільмара“

С. Єрофеев—„Кіно-апарат на дахові світу“.

ДО УВАГИ ВСІХ АГРОЗЕМРОБІТНИКІВ!

Продовжується прийом передплати на велику щоденну газету

„ЗА СОЦІЯЛІСТИЧНУ ПЕРЕБУДОВУ“

Орган Наркомзему УСРР і Спілки Спілок

Пам'ятайте, що газета — „ЗА СОЦІЯЛІСТИЧНУ ПЕРЕБУДОВУ“

висвітлює й обговорює на своїх сторінках питання сільського господарства, політику партії, класової боротьби, радянського й культурного будівництва, роботу земорганів, кооперації, сільсько-господарської техніки та машинобудування, розвиток і досягнення сільсько-господарської науки.

Отже, цю газету вам безперечно потрібно

Передплатити її можна через Видавництво „РАДЯНСЬКЕ СЕЛО“—м. Харків, Пушкінська вул. № 24, або через пошту, листонош і газетнош.

У м о в и п е р е д п л а т и :

на рік 12 крб.

на 6 міс. 6 крб.

на 3 міс. 3 крб.

на 1 міс. 1 крб.

Видавництво „РАДЯНСЬКЕ СЕЛО“